
ex libris
ADOLF SANDBERGER
A.H

Neuere Meister.

Musikalische Lebens- und Charakterbilder

von

Otto Gumprecht.

Zweiter Band.

Frédéric Chopin. — Karl Maria von Weber. — Gioachino Rossini.
Daniel François Esprit Auber. — Giacomo Meyerbeer.

Zweite umgearbeitete und erheblich vermehrte Auflage.

Adolf Sandberger

Leipzig,
Verlag von H. Haessel.
1883.

Inhalt.

Frederic Chopin.

In der dem Klavier gewidmeten Production treten gleich auf den ersten Blick zwei Grundrichtungen zu Tage. Seit der Zeit, da die tondichtende Phantasie von jenem Besitz ergriffen, bis zur gegenwärtigen Stunde laufen sie nebeneinander her, bald zur schärfsten Einseitigkeit gesteigert, bald in den mannigfachsten Schattirungen sich nähernd. Entweder dient nämlich das Instrument der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes gemäß bloß als Mittel, um irgend welche musikalische Gedanken zu sinnlicher Erscheinung zu bringen, oder es ist ihm vor Allem Gelegenheit zu spielfreudiger Bethätigung seines eigensten Vermögens geboten. Fassen wir zuvörderst den ersteren Fall etwas genauer ins Auge. In Rücksicht auf vielgewandte, den verschiedensten Aufgaben leicht und fügsam sich anschmiegende Darstellungsfähigkeit — schon bei der Würdigung Schumanns mußte dieser Punkt hervorgehoben werden — ist das Klavier das bevorzugteste unter sämmtlichen Klangwerkzeugen. Selbst eine Welt von Tönen, giebt es dem Einzelnen die Herrschaft über die ganze weite, hier freilich zu einem farblosen Schattenreich abgedämpfte, verblaßte Tonwelt. Grade auf idealer geartete Componisten hat diese Universalität von jeher besondere Anziehung geübt. Ihnen, die stets den Adel und die Reinheit der Zeichnung

unendlich höher geschätzt als die wuchernde Fülle des Colorits, wurde nicht allein der geistige Reichthum des Instruments, sondern selbst seine Klangarmuth ein mächtiger Antrieb zum Schaffen. Mit liebevoller Emsigkeit formten sie eine Menge der genialsten Gebilde aus einem Stoffe, dem alle Körperlichkeit so weit abgestreift ist, als es überhaupt das Wesen ihrer, an das sinnliche Urelement untrennbar gebundenen Kunst gestattet. Der Hauptwerth des Klaviers liegt ja eben darin, daß seine Sprache, ohne das Ohr zu sättigen, doch in hohem Maße das Gemüth und die Phantasie anzuregen vermag, daß es uns mit der denkbar geringsten Zugabe von Hall und Schall das organische Leben und Weben der Töne, die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit ihrer Beziehungen vergegenwärtigt.

Noch ein Andres kommt in Betracht. Die Werke der Plastik und Malerei gehen fertig aus der Künstlerhand hervor, den stummen Noten muß erst die Zunge gelöst werden. Dies Geschäft kann entweder einem besonderen mit der Ausführung befaßten Factor oder denen selbst zugedacht sein, deren Gemüth Befreiung und Erhebung von der Kunst begehrt. Um welchen der beiden Fälle es sich bei einer Composition handelt, ist keineswegs gleichgiltig für deren innersten Gehalt. Der verschiedene Stilcharakter des Liedes und der Arie erklärt sich schon daraus, daß es die ursprüngliche Bestimmung des Einen ist, von uns gesungen, die der Andren uns vorgesungen zu werden. In der Klaviermusik läßt sich ein ähnlicher Gegensatz nachweisen, nur liegt er hier nicht immer so sinnfällig zu Tage. Gewiß werden diejenigen Werke am traulichsten und unmittelbarsten das Wesen ihres Urhebers aussprechen, die ohne Dazwischenkunft eines Dolmetschers zu uns reden. Ist es doch ein sehr verschiedenes Ding, ob wir durch die eigene That den Geist der Töne

wecken, oder von ihren Wellen als bloß Empfangende und Genießende umrauscht werden. Nur wenn das Erstere geschieht, fühlen wir uns dem Componisten gänzlich dahingegeben, gleichsam in persönlichem Contakt mit ihm. Da der gesammte Dilettantismus heimisch zu sein pflegt auf den Tasten, findet er von ihnen aus den nächsten und sichersten Weg vor das Angesicht der Meister. Die letzteren haben aber so viel Inniges und Sinniges, Zartestes und Tiefstes grade dem Klavier in den Mund gelegt, weil es dem Zug nach dem Idealen den freiesten Spielraum gestattet und ihnen zugleich jeden weiteren Mittler erspart, um sich ihrem Publikum mitzutheilen. Zwei Tondichter sind es, an die ich hier vor Allem denke: Bach und Beethoven. Durch das Klavier wurde dem Einen seine geliebte Orgel, dem Andren das ihm nicht minder theure Orchester ersetzt. Die Bach'schen Präludien und Fugen haben mit den Beethoven'schen Sonaten Beides gemein: sowohl die Gleichgiltigkeit gegen den sinnlichen Reiz — den selbst jenes tonkarge Instrument immer noch bis zu einem gewissen Grade zu üben vermag — als auch ferner den Umstand, daß sie nicht dem passiven Hörer, sondern lediglich dem in sie versenkten Spieler sich voll und ganz darbieten. Dem Genius der Einsamkeit zugeeignet, nehmen sich alle diese Schöpfungen wie heimatlos in der hellen weiten Oeffentlichkeit des Concertsaales aus. Als einst der Violinist Schuppanzig bei Beethoven wegen einer ebenso schwierigen wie undankbaren Stelle in einem der Streichquartette sich beklagte, wurde er mit den barschen Worten abgefertigt: „Glaubt er etwa, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht.“ Eben so wenig hat der Meister das Bravourbedürfnis des Klaviers in Nahrung setzen wollen. Mit einem spärlichen Pflichttheil sieht es sich von ihm sogar in derjenigen Gattung abgefunden, an welche

das zünftige Virtuosenthum ein wohlverbrieftes Anrecht hat. Das Fioriturenwerk spielt in den Beethoven'schen Klavier-Concerten eine sehr bescheidene Rolle. Allerlei Scalen, Triller, Arpeggien machen da fast den ganzen Zierrath aus, zu dem sich der Componist nur widerwillig zu bequemen scheint, wie Jemand, der gegen seine Gewohnheit in eleganter Gesellschaft sich sehen läßt, zu der weißen Binde und den Glacéhandschuhen. In der nachklassischen Periode sind Schubert und Schumann noch am meisten dem Vorgang Beethovens gefolgt. Beiden diente das Klavier bloß als das gelegenste Mittel, um kundzuthun, was in ihnen sang und klang. Namentlich ist durch den Ersteren die Leistungsfähigkeit des Instruments, wie reiche Schätze er diesem auch gespendet, nach keiner Seite hin erweitert worden. Es war ihm einzig das bequeme jeder Zeit bereite Gefäß, in das eine aus unversieglichen Quellen strömende Production am rascheſten sich ergießen konnte. Unter seinen Sonaten, seinen zwei- und vierhändigen Phantasien begegnet uns mancher verhaltene Symphonie- und Quartettsatz.

Neben der bisher betrachteten Richtung tritt, wie schon bemerkt worden, in unsrer Klaviermusik noch eine andre zu Tage, der es um die wirksamste Verwerthung und Steigerung des dem Instrument innewohnenden Ausdrucksvermögens zu thun ist. Mit ihr haben wir uns jetzt näher zu beschäftigen. Nur von geringem Gehalt und dazu äußerst kurzlebig ist der Ton des Klaviers, aber es verbindet mit diesem doppelten Mangel auch einen doppelten Vorzug: größte Beweglichkeit und eine Vieltönigkeit, wie sie sonst nur die Orgel aufweist. Endlich wird eine mit sämmtlichen Künsten des Anschlags vertraute Hand auch allerlei saftigere, blühendere Klänge den Saiten entlocken. Vornehmlich diese drei der verschiedensten Wandlungen und Mischungen fähigen Factoren sind es des-

halb, welche der specifische Klaviercomponist ausbeutet, indem er dem Spieler Gelegenheit giebt, das Ohr durch die Geläufigkeit und den Glanz der Passagen zu blenden, es durch Vollgriffigkeit zu sättigen, es durch den Reiz und die Mannigfaltigkeit der Tonschattirungen zu ergötzen. Die ältere Schule, als deren namhaftester Vertreter Hummel zu betrachten ist, legt das Hauptgewicht auf die gesangreiche Behandlung der Melodie und den perlenden Fluß der Figuration. Für die begehrenswerthesten Eigenschaften des Vortrages gelten ihr Zartheit und Glätte, behendeste Geschmeidigkeit und wählerischste Eleganz. Ganz andre Ziele faßt die allerneueste, durch Liszt und seine Schüler zur Herrschaft gelangte Technik ins Auge. In der wuchtigen Fülle und der charakteristischen Färbung des Klangwesens schwelgend, hat sie den immer mehr vervollkommneten Mechanismus der modernen Instrumente zur nothwendigen Voraussetzung. Nur mit Hilfe des heutigen Concertflügels, dieses stahlgepanzerten Tonriesen, kann sie ihre Wunder verrichten. Jeder Virtuosität ist der Drang eingeboren, das natürliche Ausdrucksvermögen der Darstellungsmittel zu überschreiten. Nachdem sie dem ihr zu Gebote stehenden Organ Alles abgeschmeichelt, was es gern und folgsam gewährt, fühlt sie sich getrieben, von ihm auch das seinem Wesen Fremdeste und Widerstrebendste zu erzwingen. Der Geiger ahmt die vollgriffigen Accorde des Pianisten nach, das Cello muß sich zu den beweglichen Künsten der Violine bequemen, der Bravourgesang imponirt durch die schlagfertige Bewältigung rein instrumentaler Tongestalten. Daß unter den Liszt'schen Klaviersachen uns so viele Transscriptionen begegnen, ist bedeutsam für die ganze Richtung. Es handelt sich hier nicht etwa bloß um eine Wiedergabe des musikalischen Gedankengangs, wie in den gewöhnlichen zwei- und vierhändigen Bearbeitungen — die, Grau in Grau

gehalten, lediglich die Conturen der im buntesten Farbenschmuck prangenden Originale nachzeichnen wollen — sondern um sinnfälligste Reproduction des Colorits. Die donnernden Bässe des Orgelpedals, die verschiedenen Klangeigenthümlichkeiten sämmtlicher Streich-, Blas- und Schlaginstrumente, alles das soll auf den Tasten zu überzeugender Wirklichkeit gelangen. Wer könnte es leugnen, daß diesen oft mit sinnreichster Combinationskraft und bewunderungswürdigem Geschick ins Werk gesetzten Neuerungen das Klavier eine unermeßliche Ausdehnung seiner Machtsphäre verdankt? Das ihm naturgemäße Ausdrucksgebiet ist aber darüber mehr als billig in den Hintergrund getreten. Ueber der Freude am Außerordentlichen bringen es so viele unter unsren heutigen Pianisten zu nichts Ordentlichem mehr. Nur noch stürmen und wettern können diese kleinen Donnergötter. Einzig auf athletische Kraftentfaltung bedacht, geben sie lieblos die werthvollsten Eigenschaften des Instrumentes preis, um es zu einer leidigen Caricatur des Orchesters aufzubauschen.

Um Vieles näher als der Begründer der Weimarischen Schule steht Friedrich Chopin den älteren Meistern des Klavierspiels. Gleich ihnen begehrt er von der Ausführung vor Allem: bestrickenden Reiz des Tones, weichsten Guß der Cantilene und geschmeidigste Zierlichkeit des sie umspinnenden Figurenwerks. Nur aus dem zartesten Wohllaut hat er seine Gebilde geformt. Das Virtuosenthum, dem er sie gewidmet, sollte keine Cyklopenarbeit auf den Tasten verrichten, sondern mit süßer Lockung die Elfen der mondbeglänzten Zaubernacht aus ihrem Schlafe wecken. Die lieblichen, beschwingten Gestalten der Märchenwelt waren des Rufes einer Stimme gewärtig, die dem Genius des Klaviers seine holdesten Geheimnisse abgelauscht. Vielleicht ist die specifischste Eigenthümlichkeit dieses der Phantasie so gehorsamen Tonwerkzeugs

spielselige Anmuth, und sie hat Keiner so zur Geltung gebracht, wie Chopin. Belebt und verjüngt wurden durch ihn die allmählich immer mehr zu steifer nüchterner Schablonenhaftigkeit entarteten Formen und Ausdrucksweisen der älteren Schule, indem er über sie den Blüthenduft der Romantik ausgoß. Wie er selbst seine Werke vorgetragen, davon haben uns eine Menge sachkundiger Zeugen erzählt. Zwei unter ihnen mögen hier das Wort ergreifen. Hiller sagt in den „Briefen an eine Ungenannte“: „. . Chopin gab nur sich, in solcher Abgeschlossenheit, daß jede Erinnerung an irgend etwas Gehörtes wegfiel. So hatte Niemand die Tasten eines Flügels berührt, in so zahllosen Modificationen Niemand demselben Töne zu entlocken gewußt. Rhythmische Bestimmtheit gesellte sich einer Freiheit im Vortrag seiner Melodien, daß diese im Moment zu erstehen schienen. Was bei Andren elegante Verzierung, erschien bei ihm wie der Farbenschmuck der Blumen, was bei Andren technische Fertigkeit, bei ihm wie der Flug der Schwalbe. Jede Betrachtung einzelner Vorzüge, der Neuheit, der Vollendung, der Anmuth, der Seele, fiel weg — es war eben Chopin. Sogar den Mangel jener imponirenden Kraft des Klanges, wie sie Liszt, Thalberg und Andren eigen, empfand man als einen Reiz; der Energie des Gedankens gesellte sich in dem vergeblichen Kampfe mit der Materie ein Gefühl der Sehnsucht. Selbst das tiefste Verständnis seiner Compositionen, das innigste Versenken in dieselben giebt keine Vorstellung von jener Poesie des Vortrages, wie sie ihm eigen war. Jeder Gedanke an Körperlichkeit entschwand, — es war wie das Leuchten eines wunderbaren Meteors, das uns doppelt entzückt in seiner geheimnisvollen Unbegreiflichkeit.“ — Moscheles schrieb seiner Frau: „Chopins Aussehen ist ganz mit seiner Musik identificirt, beides zart und schwärmerisch. Er spielte mir auf

meine Bitten vor, und jetzt erst verstehe ich seine Musik, erkläre mir auch die Schwärmerei der Damenwelt. Sein Adlibitum-Spielen, das bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet, ist bei ihm nur die liebenswürdigste Originalität des Vortrags; die dilettantisch harten Modulationen, über die ich nicht hinwegkomme, wenn ich seine Sachen spiele, choquiren mich nicht mehr, weil er mit seinen zarten Fingern elfenartig leicht darüber hinweggleitet: sein Piano ist so hingehaucht, daß es keines kräftigen Forte bedarf, um die gewünschten Contraste hervorzubringen. So vermißt man nicht die orchesterartigen Effecte, welche die deutsche Schule von einem Klavierspieler verlangt, sondern läßt sich hinreißen, wie von einem Sänger, der, wenig bekümmert um die Begleitung, ganz seinem Gefühl folgt; genug, er ist ein Unicum in der Klavierspielerwelt." — Wir haben uns Chopins Spiel als ein instrumentales Seitenstück des bel canto vorzustellen. Sein Anschlag war sammetweich, nicht anders berührte er die Tasten, als wie man den Finger eines Freundes drückt. Von Uebel schien ihm alle nicht in Wärme umgesetzte Kraft. Er achtete nur diejenigen Pianisten, die es dahin gebracht, auf dem Klavier zu singen. Seinen Schülern empfahl er deshalb den fleißigen Besuch der italienischen Oper; ablernen müßten sie den Sängern den breiten Stil, die das Ohr liebkosende Leichtigkeit der Tonerzeugung, die fließenden Wellenlinien des Legato. Weil die wirklich künstlerische Empfindung stets aus dem Vollen und Ganzen gestaltet, war ihm nichts verhaßter, als vordringliche, den mitzutheilenden Inhalt in lauter Schärfen und Spitzen des Ausdrucks zerbröckelnde Absichtlichkeit. Der Charlatanerie überließ er es, in ihren Marktbuden allerlei krausen, pedantischen Kleinkram der Charakteristik feil zu halten. Das ihm eigenthümliche, von Virtuosen und Dilet-

tanten so arg gemisbrauchte und verzerrte Rubato sollte denn auch keineswegs die rhythmische Gliederung zerstören, sondern sie glätten und schmeidigen. Was es damit für eine Bewandtnis gehabt, erhellt deutlich aus einem Worte, das er nicht müde ward beim Unterrichte zu wiederholen. „Die linke Hand soll wie ein Capellmeister sein; nicht einen Augenblick darf sie unsicher und wankend werden.“ Während solchergestalt nicht bloß die einzelnen Takte der Zeitdauer nach genau einander glichen, sondern auch innerhalb eines jeden der Baß seinen streng geregelten Gang bewahrte und nur die Oberstimme in fesselloser Bewegung auf- und niederwogte, entstand jene reizende Mischung von Gebundenheit und Freiheit, von mathematischer Nothwendigkeit und holdem Zufallsspiel, durch welche alles Lebendige vom Unorganischen sich unterscheidet. Wie das schwellende, blühende Fleisch zum festen Knochengerüst, so verhielt sich hier die von der Starrheit des Rhythmus erlöste, mit den buntesten Arabesken durchwirkte Melodie zu der straffen, stetigen Begleitung. Nichts kennzeichnet den Componisten so sehr als echten Romantiker, wie dies Rubato. Es brachte in den Ausdruck ein zartes, geheimnisvolles Helldunkel der Empfindung, einen Zug von Schwärmerei und Sehnsucht, die unwiderstehlich das Gemüth bestrickten. Wunderbar handgerecht ist Alles, was Chopin gesetzt. Wie schwierige Aufgaben er auch dem technischen Vermögen gestellt, sie schmiegen sich sämmtlich der Natur des Instruments verständnisinnig an. Aus dieser geschöpft sind selbst die scheinbar verzwicktesten Figurationen, namentlich die ihm eigenen weitgriffigen Accorde. Sehr treffend bemerkt Louis Ehlert („Aus der Tonwelt“): „Es war ein Combinationsvermögen, welches immer unter der unbewußten Controle der Applicatur stand. Chopins Phantasie muß eine Art von geistigem Fingersatz gehabt haben, der den ausschweifendsten

Wendungen etwas angeboren Handgerechtes gab." Kann sich Chopin in Rücksicht auf Macht und Bedeutung der Gedanken, wie auf kunstreiche Gestaltung mit den Klassikern nicht messen, hat Mancher für das Bravourbedürfnis noch verschwenderischer gesorgt, so giebt es doch keinen einzigen Klaviercomponisten, in dessen Werken schöpferisches Vermögen und meisterhafte, von feinfühligstem Schönheitssinn geleitete Technik einen so innigen Bund geschlossen, wirksamer einander in die Hände gearbeitet. Abgesehen von einigen Walzern und Mazurken stellen freilich diese Sachen gewaltige Anforderungen an die Ausführung. Wer jedoch nicht fremden Ohren vormusicirt, sondern lediglich zu eigener Lust und Erbauung sich an den Flügel setzt, der ist in der glücklichen Lage, das von den stockenden und stammelnden Fingern unvollkommen Wiedergegebene in seiner Phantasie ergänzen zu können. Ungeübtere Spieler mögen sich deshalb nicht abschrecken lassen durch die Dornenhecken technischer Schwierigkeiten, welche ihnen den Eingang in den Zaubergarten Chopin'scher Romantik zu wehren scheinen. An dem Anblick und Duft der Blumen, die hier in reichster Fülle und Mannigfaltigkeit blühen, werden sie sich auch dann noch höchlich ergötzen, wenn ihre Hand nur die allerwenigsten darunter zu pflücken im Stande wäre.

Wir haben bisher die Compositionen Chopins vorzugsweise nach der technischen Seite hin in Betracht gezogen, sehen wir sie uns jetzt noch etwas näher auf ihren poetischen Gehalt an. Mit Ausnahme einiger meines Wissens erst nach seinem Tode erschienener Gesänge sind sie insgesammt dem Klavier zugeeignet. In Paris trug er sich eine Zeit lang mit dem Gedanken, eine Oper zu schreiben, die einen Stoff aus der polnischen Geschichte behandeln sollte, aber er legte nie Hand an die Ausführung. Fast alle seine Arbeiten

sind im engsten Rahmen gehaltene Stimmungs- und Genrebilder. Die großen instrumentalen Formen blieben ihm stets etwas Fremdes und Aeußerliches, obwohl er sich wiederholt in ihnen versucht. Breite und Tiefe der thematischen Entwickelung war eben so wenig seine Sache, wie charakteristische Behandlung des Orchesters. In den beiden Concerten, die wir von ihm besitzen, scheint das letztere nur herbeigerufen, um den Hörer während der Pausen zu beschäftigen, in denen der Pianist neuen Athem schöpft. Auf jede lebendigere Gegenseitigkeit muß man verzichten. Vielleicht noch in höherem Grade geht den Chopin'schen Sonaten der große freie Zug ab. Die Gewohnheiten des Miniaturmalers kann der Componist nirgends verleugnen. Statt seine Gestalten dem ihnen zugewiesenen breiteren Raume gemäß auszuweiten, vermag er diesen lediglich mit mosaikartig zusammengefügter Klein- und Feinarbeit zu füllen. Allein die knappsten Lied- und Tanzformen entsprachen dem natürlichen Wuchse von Chopins Talent. Sie gewannen unter seiner Hand bewunderungswürdige Biegsamkeit und Ausdrucksfähigkeit, entfalteten, von seiner Phantasie befruchtet, einen unerschöpflichen Reichthum neuer Spielarten. Je schärfer begrenzt der Stilcharakter einer bestimmten Gattung ist, um so leichter pflegt die ihr gewidmete Production ins Schablonenhafte zu gerathen. Unser Tondichter blieb von solcher Gefahr bewahrt, er empfand nichts von dem Zwang, welchen die so fest ausgeprägte, rhythmische Eigenthümlichkeit des Walzers, der Polonaise, der Mazurka dem künstlerischen Gestaltungsvermögen auferlegt; die schweren Fesseln haben sich bei ihm in flatternde Rosengewinde verwandelt. Es braucht hier wohl kaum wiederholt zu werden, daß den Chopin'schen Tänzen jede praktische Beziehung abgestreift ist. Sie wollen keineswegs zum Tanz aufspielen, sondern ihn poetisch verklären, nicht die

Füße umherwirbelnder Paare befeuern und im Takte halten, sondern das elektrische An- und Ineinanderschlagen junger, von Festglanz und Liebe trunkener Herzen uns vor die Seele bringen. In die schwülste Sinnlichkeit sind diese dramatisch bewegten Scenen aus dem Ballsaal getaucht, die verzehrendste Sehnsucht nach zügellosem Lebensgenuß erfüllt und durchdringt sie. Dabei redet die Tonsprache fast immer mit gedämpfter, leidumflorter Stimme, das von ihr aufgerufene Pandämonium der Leidenschaft in die unnachgiebigen Schranken der gesellschaftlichen Etikette bannend. Ebenso intensiv wie heimlich ist die Gluth, die hier lodert. Weil ihr jeder rückhaltlose Ausbruch versagt geblieben, wirkt sie nur um so verführerischer auf die Phantasie. Schon Weber und Schubert haben den Tanz über seine ursprüngliche Bestimmung erhoben, ihn für seelenmalerische Zwecke in Anspruch genommen, aber ihre Gebilde der Art verhalten sich zu denen des Nachfolgers wie unschuldig lächelnde Kinder zu sinnverwirrenden Sirenen. Neben dem Walzer, der Polonaise, Mazurka sind von Chopin mit besonders liebevoller Emsigkeit gepflegt worden das Scherzo, die Ballade, das Notturno, das Prelude und die Etude. Er hat einige unter diesen Kunstformen — die sämmtlich, um mit den Malern zu reden, dem Genre angehören — zuerst in die Musik eingeführt, die andren aber, welche er bereits vorfand, aufs Mannigfaltigste und Eigenthümlichste weiter entwickelt. Ueberall ist für das Bravourbedürfnis in ausgiebiger Weise gesorgt und zugleich den beredtesten Künsten der Charakteristik voller Spielraum geboten. Nirgends drängt sich die Rücksicht auf das Technische, Selbstsüchtige in den Vordergrund, immer steht sie im Dienst einer poetisch empfindenden und gestaltenden Innerlichkeit. Wie es heutzutage keinen namhaften Pianisten giebt, der an den hier aufgehäuften Schätzen achtlos

vorübereilte, so werden sie noch für ganze Generationen des zünftigen Virtuosenthums eine unerschöpfliche Fundgrube bleiben.

Wenn Chopins Schüler Sachen von ihm spielten und das Auditorium in Beifall ausbrach, pflegte er häufig die Bemerkung zu machen: es sei ja Alles recht schön und gut gewesen, aber das „polnische Element", die „polnische Begeisterung" habe dem Vortrage gefehlt. Keineswegs nur bei Polonaisen und Mazurkas hörte man ihn so urtheilen, sondern auch Werken gegenüber, deren Namen gar nichts von ihrer nationalen Beziehung verräth. Er war sich deutlich bewußt, daß seine Töne aus dem heimischen Boden die beste Kraft geschöpft. Von dem letzteren für die Würdigung und das Verständnis des Componisten besonders bedeutsamen Umstande wird später noch mehrfach die Rede sein. Jetzt wollen wir einstweilen bloß des tief schwermüthigen Grundzugs der polnischen wie aller slavischen Volksmelodien uns erinnern. Ist es der trübe wolkenschwere Himmel, der auf sie seinen dunklen Schatten geworfen, oder ein uraltes Leid der Menschen, das selbst längst vergessen, lediglich in der von einem Geschlechte zum andren herüberklingenden Klage fortlebt — wie ja auch die Kinder weiter zu weinen pflegen, nachdem ihnen die Ursache schon gänzlich aus dem Sinn gekommen — genug im Gegensatz zum musikalischen Empfinden der Romanen und Germanen erscheint hier die Freude nur als seltener flüchtiger Gast, gleich einem kurzen Sonnenblick an grauen endlosen Regentagen. Die aus dem polnischen Volksmund in Chopins Tondichtungen sich ergießende Trauer entsprach nun aber auch einer herrschenden Zeitströmung und empfing durch sie immer neue Nahrung. Das Tagewerk dieses Componisten fiel in eine Periode, deren dichterische Production nicht müde ward, die trostlose Leere und Nichtig-

keit unsres gesammten Lebens und Strebens zu verkünden. Den Ekel vor der Welt mußten alle edler gearteten Naturen, zumal die Lieblinge der Musen, als unheilbares Weh im Herzen tragen. Für prosaisch galt die unangetastete Gesundheit und Rüstigkeit der Seele. Nur gänzlich freud- und friedlose Gemüther durften sich der höchsten geistigen Weihe rühmen. Wie stets die Poesie die Schwesterkunst mit in ihre Bahnen hineingezogen, so sind auch den Dichtern des Weltschmerzes die ihnen wahlverwandten Musiker auf dem Fuße gefolgt. Der von jenen geübte Einfluß verräth sich z. B. sehr deulich in der Lyrik Schuberts und noch mehr in der Schumanns. Beide, obwohl im unausgesetzten Verkehr mit dem gegen allen ohnmächtigen Jammer gefeiten Genius Beethovens aufgewachsen, mußten doch der Modestimmung der Zeit ihren Zoll entrichten. Ja sogar die italienische Oper, die sich sonst gar wenig um Wind und Wetter in der Literatur gekümmert, spürte den eingetretenen Temperaturwechsel und ging in sich. Die stets lächelnde und tändelnde Rossini'sche Melodie machte Bellinis thränengesättigter Klage Platz. Chopins Phantasie hat in der selbstquälerischen Wollust des Weltschmerzes, in dem ruhelosen Hin und Her zwischen stürmischer Aufregung und völliger Ermattung, süßer Wehmuth und wilder Verzweiflung bis zur Unersättlichkeit geschwelgt. Auch wenn er andre Töne anzuschlagen scheint, ist die Freude nicht echt, sondern bloß eine durchsichtige Maske oder ein kurzer Rausch. Dieser ins Endlose sich erneuernden Trauer fehlt es indessen nicht an jedem concreteren Gehalte. Unzerstörbares Nationalgefühl gehört seit jeher zu den edelsten Zügen im polnischen Volkscharakter. Wir werden sehen, daß Chopin in Paris eine zweite Heimat fand, darum aber die erste keineswegs vergaß. Die Sehnsucht nach ihr, der ihm stets gegenwärtige Gedanke an das über sie hereinge-

brochene Elend haben vollen Theil an den Schöpfungen des Künstlers gehabt.

Allein nicht bloß polnisches, auch französisches Blut fließt in den Adern der Chopin'schen Muse. Immer vornehm, immer anmuthig, weit entrückt jeder Berührung mit dem Rohen und Häßlichen, dem Platten und Gemeinen, steht sie in innigster Beziehung zum Pariser Salon, ist sie die duft- und farbenreiche Blüthe des in ihm waltenden, mit dem feinsten Extract der Bildung getränkten Geistes. Fremd ist ihr der unsrer Lyrik eingeborene Hang zur Einsamkeit, das heimliche Insichhineinträumen, das schwärmerische Sichversenken in das Leben und Weben der Natur. Auch keinen Augenblick verliert sie die Gefühlsbedürfnisse des exclusiven Publikums aus dem Sinn, an das sie sich wendet. Es gebricht ihr gewiß nicht an warmherziger Empfindung, der Ausdruck bleibt aber stets abhängig von der Rücksicht auf die gesellschaftliche Convenienz. Sie ist sich ihres Reizes wohl bewußt, läßt kein Mittel unbenutzt, ihn in das vortheilhafteste Licht zu setzen; allein ihre Koketterie steht unter der fortwährenden Controle des wählerischsten Geschmacks. Während sie beflissen um unsre Gunst wirbt, merken wir doch nicht die Absicht. In allen Toilettenkünsten trefflich bewandert, stellt sie sich uns nie anders dar, als reich geschmückt. Den Rossini des Klaviers könnte man Chopin nennen im Hinblick auf die verschwenderische Fülle der Fiorituren, welche seine Gebilde umrankt. Wie leicht und natürlich dieser zarte, in den mannigfaltigsten Farben schillernde und schimmernde Zierrath den musikalischen Hauptgedanken sich anschmiegt, wird freilich nur die vollendete Meisterschaft des Vortrags zur Anschauung bringen. Hier ist überall auf freieste Bethätigung des poetischen Gestaltungsvermögens gezählt, mit bloßer Fingerfertigkeit sehr wenig auszurichten. Die tadellose Ele-

ganz, welche Chopins Werke zur Schau tragen, war ihm auch im alltäglichen Leben Bedürfnis. Seine mit Stickereien, Teppichen, mit tausenderlei artigen Sächelchen geschmückte Arbeitsstube glich einem aristokratischen Boudoir. Blumen mußten immer um ihn sein; schon dem Tode nahe, von London nach Paris zurückkehrend, hatte er die mit den Vorbereitungen für seinen Empfang betrauten Freunde gebeten, doch auch ja für frische Veilchen zu sorgen. Die Wahl des Fracks, der Cravatte, der Handschuhe war ihm eine wichtige Angelegenheit, wenn er vor dem Publikum zu erscheinen gedachte. Er wurde letztwilliger Verfügung gemäß in seinem Concertanzuge begraben. Chopin gehört unter die specifisch weiblich gearteten Künstlernaturen. Den Frauen hat er die Verehrung, mit der sie ihn umgeben, reichlich vergolten, sein ganzes Leben und Schaffen ist eine ununterbrochene Huldigung gewesen, diesen Feen der modernen Gesellschaft dargebracht. Ein erotischer, stets in den Formen höfischer Galanterie sich bewegender Zug geht durch alle Tondichtungen Chopins. Wieder auferstanden scheint in ihm einer jener ritterlichen Minnesänger, die für ihre Lieder keinen köstlicheren Lohn begehrt, als einen warmen, dankbaren Blick aus schönen Augen.

Polen und Frankreich, beide dürfen fast mit gleichem Rechte Chopin zu den Ihrigen zählen. Dem einen gehört er durch Geburt und Erziehung, dem andren durch Abstammung und langjährigen Aufenthalt an. Sein Vater, Nicolas Chopin, 1770 in Nancy geboren, war 1787 einer Starostin als Hauslehrer ihrer Kinder nach Polen gefolgt. Die schweren Heimsuchungen, die in den nächsten Jahren Schlag auf

Schlag über das unglückliche Land hereinbrachen, ließen ihn nicht unberührt. Er verlor seine Stelle, kämpfte unter Kosciuszko für die nationale Sache, brachte es bis zum Hauptmann und fristete nach der letzten Theilung Polens als Sprachlehrer kümmerlich in Warschau sein Leben. Dort machte er die Bekanntschaft der Gräfin Skarbek, welche ihm die Erziehung ihres Sohnes anvertraute. Er vermählte sich 1806 mit Justine Krzyanowska, wurde 1810 zum Professor der französischen Sprache am neugegründeten Lyceum in Warschau, später auch zum Lehrer an der Artillerie- und Ingenieurschule ernannt, hielt ein angesehenes Pensionat und starb 1844. Seine Frau hatte ihm drei Töchter und einen Sohn geschenkt. Sie war von großer Weichheit des Gemüths und reich an weiblichen Tugenden. Seit jeher eine eifrige Kirchengängerin, widmete sie ihre letzten Tage fast allein dem Gebet. Im Hause ihrer zweiten Tochter Isabella, Gattin des Dampfschiff-Directors Anton Barcinski in Warschau, schloß sie 1861 die Augen. Von den vier Kindern waren drei der Mutter in den Tod vorangegangen.

Friedrich Chopin wurde den 1. März 1809 (nicht 1810, wie die meisten biographischen Berichte und selbst der Grabstein auf dem Père-Lachaise in Paris angeben), in Zelazowa-Wola, einem sechs Meilen von Warschau entfernten, dem Grafen Skarbek gehörigen Dorfe, geboren. Freundliche Mächte empfingen ihn beim Eintritt ins Leben. Sie behüteten die Seele des Kindes vor jedem misgünstigen Einfluß, sorgten dafür, daß sie nur harmonische, ihr Wachsthum und Gedeihen fördernde Eindrücke in sich aufnahm. Bürgerliche Tüchtigkeit, heiteres Genügen, musterhafter Familiensinn wohnten im Hause der Eltern. Die Vermögensumstände hielten die goldene Mitte zwischen Ueberfluß und Dürftigkeit. Kein andres Talent pflegt bekanntlich so früh zu erwachen, als das musi-

kalische. Die Jugendgeschichte fast aller namhaften Tondichter ist reich an Belegen für diese psychologische Thatsache. Auch der kleine Friedrich war ein musikalisches Wunderkind. Kaum neun Jahre alt, ließ er sich bereits im Concertsaal hören, und er hatte das elfte noch nicht vollendet, als er schon seine ersten Compositionen veröffentlichte, Polonaisen, Walzer, Mazurkas, auch einen Marsch, den er dem Großfürsten Konstantin, dem tyrannischen Militärgouverneur von Polen, widmen und eigenhändig vortragen durfte. Der finstere, launenhafte, von Allen gefürchtete Gewalthaber zeigte sich dem heiteren, lebhaften Knaben überaus gewogen. Oft mußte dieser vor ihm erscheinen und durch den Wohllaut, den er den Saiten entlockte, die Wolken der Schwermuth von der Stirne seines Gönners verscheuchen. Während der jugendliche Virtuose seine besten Künste auf den Tasten producirte, wanderte der Andre, lächelnd den Takt schlagend, mit großen Schritten im Zimmer hin und her. Die gefeierte Catalani hörte 1819 auf ihrer Durchreise durch Warschau den zehnjährigen Pianisten und schenkte ihm eine goldene, ihre Namenszüge tragende Uhr. Der Böhme Zywny war der einzige Klavierlehrer, den Chopin gehabt. In der Composition unterrichtete ihn der als Theoretiker und Componist seiner Zeit hochgeachtete Director des Conservatoriums Joseph Elsner, aus Grottkau in Schlesien gebürtig. Beide hatten an ihm einen ebenso fleißigen wie dankbaren Schüler, der ihnen stets das liebevollste Gedächtnis bewahrt, auch als er längst ihrer Zucht entwachsen. Besonders innig waren seine Beziehungen zu Elsner, noch von Paris aus wandte er sich an ihn bei jedem wichtigeren Schritte um Rath. Schon sehr früh hatte dieser erfahrene Lehrer die außerordentliche Begabung seines Zöglings erkannt. Wenn man dem letzteren, was oft genug geschah, Verstöße gegen die überlieferten Regeln

und Satzungen vorwarf, pflegte er zu erwidern: „Laßt ihn nur in Frieden; er geht deshalb nicht den gewöhnlichen Weg, weil seine Begabung eine außergewöhnliche ist. Er hält sich nicht streng an die althergebrachte Methode; dafür hat er seine eigene, und er wird in seinen Werken eine Originalität offenbaren, wie sie bis dahin bei Niemandem in solchem Grade zu finden war.“ Elsner hat gewiß seinen Schüler richtig beurtheilt. Wie man auch über den innersten Gehalt der Chopin'schen Werke denken mag, ein durchaus eigenartiges Gepräge ist ihnen nicht abzusprechen. Gemahnen die frühesten noch hin und wieder leise an Field, Weber, Hummel, so verschwindet in den späteren jede greifbare Beziehung zu irgend welchem Vorbild. Nie begegnet uns der Componist auf der breiten, staubigen Heerstraße, ein Nachahmer und Anempfinder ist Keiner weniger gewesen als er, und es handelt sich dabei nicht etwa um die bewußte Absicht, apart zu sein oder zu scheinen, sondern um die spontane Bethätigung seiner eigensten Natur.

Suchen wir dieser Originalität noch mehr auf den Grund zu kommen, so fallen zwei Umstände besonders ins Gewicht. Wieder einmal sollte der Goethe'sche Ausspruch Recht behalten: „Es bildet ein Talent sich in der Stille.“ Alle Tondichter, deren Erziehung weit ab von den großen geräuschvollen Mittelpunkten der Kunst verlief, werden zwar, selbst bei den gründlichsten, bestgeleiteten Studien, den autodidactischen Charakter nie ganz abstreifen, dafür aber auch die Frische und Ursprünglichkeit der Phantasie sich unangetasteter bewahren, als Andre, die von Jugend auf in dem breiten Strome eines vielbewegten öffentlichen Musiklebens geschwommen. Warschau gehört zu den äußersten Vorposten der Cultur, die Musen kommen dort nur spärlich zu Worte und stets mit gedämpfter Stimme. An dem leisen Wider-

hall der von Deutschland, Frankreich, Italien hinüberklingenden Thaten des Geistes müssen sie sich genügen lassen. Was die Stadt unsrem jungen Musiker zu bieten vermochte, bestand in mehr oder minder mittelmäßigen Opernaufführungen und den gelegentlichen Concerten durchreisender Virtuosen und Sängerinnen. Alle eifrigere Pflege der Tonkunst blieb in die engsten häuslichen Kreise gewiesen. Um so ungestörter konnte nun aber unter solchen Umständen die jugendliche Seele, in der es immer vernehmlicher sang und klang, in sich hineinhorchen. Kein zudringlicher Ruf weckte sie aus ihren Träumen, kein fremder Laut mischte sich in die Fluth der ihr entströmenden Harmonien. Und ferner, wie alles dichterische Schaffen durch den der Muttersprache eingeborenen poetischen Geist befruchtet wird, so, wenn auch in geringerem Maße das musikalische durch die Volksmelodie. Kein Componist soll und kann sich von dieser gänzlich lösen. Bald ist sie der Quell, aus dem seine Gebilde ihre beste Kraft schöpfen, bald nur der sie erfrischende Thau. Je einfacher die Formen sind, in denen sich die Tonsprache bewegt, um so deutlicher tritt der Zusammenhang zu Tage, aber selbst in den wuchtigsten, aufs Kunstreichste gegliederten Gestalten, sind sie anders echt, giebt er sich dem achtsameren Sinn noch zu erkennen. Durch Chopin, dessen gesammte Production in den seiner Heimat ureigenen Weisen wurzelt, Duft und Farbe von ihnen empfing, ist ein wesentlich neues Element in die Kunst eingeführt. So gut wie unberührt war der Schatz, von dem er Besitz ergriff. Zwar hatten schon lange vorher deutsche, zumal österreichische Componisten, Polakkas, Mazureks und Aehnliches mehr geschrieben, in allen solchen Fällen konnte aber doch bloß von der Entlehnung oder Nachahmung einzelner rhythmischer und modulatorischer Besonderheiten die Rede sein. Durchaus ein ander Ding war es, wenn ein

Pole von hervorragender Begabung dem gebieterischen Drange gehorchte, das musikalische Empfinden seines Volkes zu deuten, es künstlerisch zu verklären und ihm nun erst die Zunge löste. Mit süßem, fremdartigem Zauber mußte diese einsame Stimme, welche die ganze Wehmuth des slavischen Volksgesanges eingesogen, das an deutsches, italienisches und französisches Tonwesen gewöhnte Ohr umspinnen. Die jungen adeligen Freunde aus dem väterlichen Pensionat pflegte der Sohn des Hauses auf ihre Güter zu begleiten. Er machte sich dort innig vertraut mit jenen uralten, im Munde des Volkes fortlebenden Lied- und Tanzweisen, welche in der Phantasie des Künstlers eine Fülle holder Blüthen wecken sollten.

Heller Sonnenschein liegt über Chopins Jugend. Außer seinem musikalischen Talent hatte er noch manche andre werthvolle Geschenke von der Natur empfangen. Er war ein behender Caricaturenzeichner und machte Verse, schrieb und spielte Comödien im Verein mit seinen drei Schwestern, die sich sämmtlich durch literarische Begabung hervorthaten. Reger, geselliger Verkehr herrschte im Hause der Eltern; Gelehrte, Schriftsteller, Künstler gingen dort täglich aus und ein. Alles, was uns von dem Knaben und Jüngling berichtet wird, läßt ihn völlig gesund an Körper und Geist erscheinen. Der lustigste und muthwilligste unter seinen Kameraden, war er ihr Führer bei tausend kleinen Schelmenstreichen. Das träumerische Weh, das in den Werken des Componisten seine Klage erhebt, verkümmerte ihm keineswegs die Freude am Dasein. Den frischesten, wohlgemuthesten Lebensdrang athmen alle Briefe aus jener Zeit. In dem ihm von Liszt 1851 gewidmeten Nachruf heißt es zwar: „Tagtäglich pflegte er sich einzubilden, daß die Stunde seines Todes nahe sei und von diesem Gedanken beherrscht, nahm er die sorgsame Pflege eines Freundes an, demselben ver-

heimlichend, wie kurze Frist er noch auf Erden zu haben glaube. Er besaß einen starken äußeren Muth und wenn er nicht mit der heroischen Sorglosigkeit der Jugend sich mit dem Gedanken an den nahen Tod befreundete, so sprach er doch die Ueberzeugung von der Nähe des Todes mit einer Art von bitterer Wollust aus.“ Diese Angaben sind nach Karasowskis Versicherung rein aus der Luft gegriffen, gehören lediglich zu jenem gleißenden romantischen Aufputz, welchen die Legende den Gestalten hervorragender Künstler so gern anhängt. Erst in dem kraftaufreibenden, nervenfeindlichen Paris begann Chopins Gesundheit zu wanken, bis zu seinem Mannesalter war er nur ein einziges Mal krank in Folge einer Erkältung. Er absolvirte auf dem Warschauer Lyceum den Gymnasialcursus, bestand 1827 die Abiturientenprüfung und durfte sich nun der Musik mit ungetheilter Kraft widmen. Elsner hatte gesorgt, daß der Vater die Berufswahl des Sohnes billigte. In seiner Heimat war der letztere schon damals als Klavierspieler und namentlich als genialer Improvisator hoch gefeiert, jedes Concert, in dem er mitwirkte, des glänzendsten Erfolges sicher. Mit dem Werth seiner künstlerischen Leistungen vereinigten sich die ihm eigene Anmuth und Milde, echte, bis zu zaghafter Selbstunterschätzung getriebene Bescheidenheit, endlich die feinsten Umgangsformen, um ihn zum allbegehrten Liebling zu machen. Unter den Gönnern, die er sich gewann, begegnet uns auch der Fürst Anton Radziwill, der Componist des Faust, eifriger Violoncellspieler und der Erste, welcher das schon in Wilhelm Meister bei Gelegenheit von Mignons Todtenfeier so warm befürwortete unsichtbare Orchester praktisch erprobt. Auf dem ihm gehörigen Gute Antoniec im Posenschen brachte Chopin im Herbst 1829 eine glückliche Woche zu. Er erfreute sich des besonderen Wohlwollens der Fürstin und schwärmte

für ihre beiden Töchter. Zum Dank für die genossene Gastfreundschaft hat er seinem Mäcen das Trio für Klavier, Violine und Violoncell op. 8 dedicirt. Wenn jedoch Liszt behauptet: „Indem er (Anton Radziwill) den sehr beschränkten Mitteln der Familie Chopins zu Hilfe kam, machte der Fürst diesem das unschätzbare Geschenk einer guten Erziehung, die nach keiner Richtung eine vernachlässigte blieb," so legt unser aufs Beste unterrichteter biographischer Gewährsmann nachdrückliche Verwahrung dagegen ein. Lediglich aus dem väterlichen Vermögen sind die Kosten für die Ausbildung des Sohnes bestritten, irgend welche Almosen ihm von keiner Seite je zu Theil geworden.

Auf die Lehrzeit folgen naturgemäß die Wanderjahre. Sie pflegen ein wesentliches Glied in dem Entwickelungsgang unsrer Musiker auszumachen, die von ihren Ahnen, den fahrenden Leuten des Mittelalters, den Trieb geerbt, sich weidlich in der Welt umherzutummeln. Auch Chopin empfand allmählich das Bedürfnis nach mannigfaltigeren und bedeutenderen musikalischen Eindrücken, als ihm Warschau zu bieten vermochte. Seine erste größere Reise fällt in das Jahr 1828, ihr Ziel war Berlin, wo eine von Alexander von Humboldt angeregte Naturforscherversammlung tagen sollte. Zu den Geladenen gehörte der Professor der Zoologie Jarocki, der, ein erprobter Freund des elterlichen Hauses, gegen die Begleitung des Jünglings nichts einzuwenden hatte und gern die Rolle des Mentors auf einige Wochen übernahm. Das öffentliche Tonleben der preußischen Hauptstadt war damals fast allein durch die königliche Oper und die Singakademie vertreten. Jene bot Chopin Spontinis „Cortez", Cimarosas „Heimliche Ehe" und Onslows „Hausirer", diese das „Alexanderfest". Ueber das letztere heißt es in den Briefen: „Gestehen muß ich, daß ich von Händels „Cäcilienfest" er-

griffen bin; dieses nähert sich am meisten dem Ideale, das ich von erhabener Musik in den Tiefen meiner Seele hege.“ Unter den Ausführenden gefiel ihm am meisten die Schätzel, die er sowohl im Concert als auf der Bühne hörte. Ohne jeden kritischen Vorbehalt geht es freilich auch ihr gegenüber nicht ab. Nach Musik lechzend, mußte er seinem freundlichen Begleiter in die Sitzungen und zu den Diners der Naturforscher folgen. Bei solchen Gelegenheiten regte sich in ihm das französische Blut und er widerstand der Versuchung nicht, mit den Zügen manches würdigen, aber etwas wunderlich blickenden gelehrten Herrn seine Caricaturen-Sammlung zu bereichern. Alexander von Humboldt sah er im Hause des Professors Lichtenstein und im Concert der Singakademie. Das eine Mal schreibt er dem Vater: „Humboldt ist nicht über mittelgroß und seine Züge können nicht schön genannt werden; aber die etwas hervorspringende, breite und ausgearbeitete Stirn und das tiefe, forschend blickende Auge deuten den die ganze Welt umfassenden Geist an, der diesen ebenso humanen als vielgereisten Gelehrten belebt. Er sprach französisch, und zwar so gut, als sei es seine Muttersprache; Du würdest es auch von ihm gesagt haben, lieber Vater!“ Das andre Mal lautet dagegen sein Bericht: „In der Singakademie bemerkte ich, daß die Fürstin von Liegnitz, eine schöne Dame, mit einem Manne sprach, dessen Gesicht ich nicht ganz sehen konnte, und welcher einen livréeartigen Anzug trug. Ich fragte meinen Nachbar, ob das ein königlicher Kammerdiener sei und erhielt zur Antwort: „Ei, das ist ja Excellenz von Humboldt.“ Ihr könnt Euch vorstellen, meine Lieben, daß ich sehr froh war, meine Frage nur geflüstert zu haben; aber ich versichere Euch, daß diese Kammerherrn-Uniform sogar die Gesichter verändert, sonst würde ich den großen Reisenden, der sogar den Chimborasso bestiegen hat,

gewiß erkannt haben.“ In dem nämlichen Brief lesen wir ein paar Zeilen vorher: „Spontini, Zelter, Felix Mendelssohn-Bartholdy waren auch da; ich habe aber mit keinem dieser Herren gesprochen, da ich es nicht für passend hielt, mich ihnen selbst vorzustellen.“ Der schüchterne, seines Werthes unbewußte Künstler verließ Berlin, ohne irgend einen der ruhmgekrönten Berufsgenossen kennen gelernt zu haben.

Weit ereignisreicher war der mehrwöchentliche Besuch, den Chopin im nächsten Jahr Wien abstattete. Nichts lag ihm dabei ursprünglich ferner als der Gedanke, Concerte zu geben, denn er hegte vor dem musikalischen genius loci gewaltigen Respect. Seinen Warschauer Freunden, welche die Hoffnung ausgesprochen, er würde mit Lorbeern bedeckt zu ihnen heimkehren, hatte er erwidert: „Hier haben wohlwollende Landsleute mich nachsichtig beurtheilt; aber, was soll ich in einer Stadt erwarten, die sich rühmen kann, einen Haydn, Mozart, Beethoven besessen und auf dem Piano gehört zu haben?“ Zwischen ihm und fast allen angeseheneren Wiener Musikern knüpften sich sehr bald nähere persönliche Beziehungen. Da er immer von Neuem zu hören bekam, es sei für ihn eine künstlerische Ehrenpflicht, sich dem Publikum vorzustellen, überwand er doch endlich seine Scheu und spielte den 11. August 1829 im Kärnthnerthor-Theater mehrere eigene Compositionen. Diesem ersten Concert folgte acht Tage später ein zweites, beide trugen ihm zwar kein Geld, er hatte gegenüber der Theaterdirection auf jedes Honorar verzichtet, wohl aber Beifall in Hülle und Fülle ein. Nach Hause meldete er: „Es ist fast eine Stimme, daß ich zu leise oder vielmehr zu zart für das hiesige Publikum gespielt habe. Man ist nämlich an das Pauken der hiesigen Klaviervirtuosen gewöhnt. Ich fürchte, daß die Zeitungen mir denselben Vorwurf machen werden. Aber das

schadet nichts; da es nun einmal der Fall, so ist es mir schon lieber, daß man sagt: ich hätte zu zart als zu roh gespielt.“ Zur größten Freude gereicht es ihm: „die Gelehrten und die poetischen Naturen“ auf seiner Seite zu haben. Voll neuer, nachhaltiger Eindrücke und mit dem festen Entschluß, sich für eine längere Abwesenheit zu rüsten, trat er die Rückreise an. Sie ging über Prag und Dresden, wo er einer zur Feier von Goethes achtzigstem Geburtstag veranstalteten Aufführung des Faust beiwohnte und, um des Eintritts sicher zu sein, schon in der fünften Nachmittagsstunde vor dem Theater sich einfand. Schwer genug wurde ihm der Abschied von der Heimat. Konstantia Gladkowska, eine kaum dem Conservatorium entwachsene junge Sängerin, entzückte das Warschauer Opernpublikum durch die frühlingsfrischen Erstlinge eines vielverheißenden Talentes. Ihr galt die folgende an Titus Woyciechowski gerichtete Herzensergießung, der, wie es scheint, unter Chopins zahlreichen Jugendfreunden ihm am nächsten stand: „Ich habe — vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal gefunden, das ich treu und aufrichtig verehre. Ein halbes Jahr ist es schon her, und ich habe mit ihm, von dem ich allnächtlich träume, noch nie eine Silbe gesprochen. In Gedanken bei diesem holden Wesen, componirte ich das Adagio in meinem neuen Concerte (dem in E-moll op. 11) und heute früh den Walzer, den ich Dir mitschickte.“ Konstantia sang am 11. October 1830 in Chopins Abschiedsconcert: „Sie trug ein weißes Kleid und Rosen im Haar und war reizend schön. So wie diesen Abend hatte sie noch nie gesungen.“ Zwei Jahre darauf reichte sie einem Andren die Hand und schied für immer von der Bühne.

Am 2. November 1830, drei Wochen nach jenem Concert, brach Chopin von Warschau auf. In dem ersten am

Wege gelegenen Dorfe empfingen ihn die Schüler des Conservatoriums mit einem von Elsner zu diesem Anlaß componirten Gesang. Die Gläser klangen, feurige Abschiedsgrüße wurden ausgetauscht. Man überreichte ihm einen mit polnischer Erde gefüllten silbernen Becher und rief ihm zu: „Mögest Du, wo immer Du wandern und weilen magst, nie Dein Vaterland vergessen, niemals aufhören, es mit warmem, treuem Herzen zu lieben. Gedenke Polens, gedenke Deiner Freunde, die Dich mit Stolz ihren Landsmann nennen, die Großes von Dir erwarten, deren Wünsche und Gebete Dich begleiten." Mit unwandelbarer Treue hat sein Herz stets am Vaterlande gehangen und als es neunzehn Jahre später zu schlagen aufgehört, kehrte es letztwilliger Verfügung gemäß in die Heimat zurück. Die polnische Erde gab man aber dem Dahingeschiedenen mit in sein Grab auf dem Père-Lachaise.

Chopin reiste über Breslau und Dresden nach Wien, wo er am 1. December eintraf und über ein halbes Jahr, bis zum Juli 1831, verweilte. Menschen und Verhältnisse erwiesen sich ihm diesmal weit weniger geneigt, als bei seinem ersten Besuch. Während er vergebliche Anstrengungen machte, ein Concert mit auch nur einigermaßen günstigen Aussichten zu Stande zu bringen, verstrich ein Monat nach dem andren. „Von allen Seiten (klagt er seinem Lehrer Elsner) stoße ich jetzt auf Hindernisse, nicht nur, daß eine Reihe der miserabelsten Klavierconcerte die wahre Musik gänzlich ruinirt und das Publikum mißtrauisch macht; auch Alles, was in Polen vorgegangen ist, hat ungünstig auf meine Lage eingewirkt." Noch aus andren Gründen sollte er seines Aufenthaltes wenig froh werden. Die Sehnsucht nach der Geliebten und die Sorge um sein schwergeprüftes Vaterland raubten ihm die Heiterkeit und den Frieden.

„Herr Malfatti (ruft er aus) giebt sich umsonst Mühe, mich zu überzeugen, daß der Künstler ein Kosmopolit ist oder sein soll. Wenn das auch der Fall wäre, nun so bin ich als Künstler noch in der Wiege, als Pole aber schon ein Mann und militärpflichtig. Bereits entschlossen, auf die erste Kunde vom Ausbruch der Revolution unter ihre Fahnen zu eilen, mußte er dem Willen des Vaters gehorchen und sich fernhalten. Einem Kameraden schreibt er: „Ich umarme Dich nochmals. Du gehst zum Kampfe, kehre als Obrist zurück. Mag Alles gut gehen! Warum darf ich nicht wenigstens Euer Tambour sein?!“ Bevor er Wien verließ, um sich nach Paris zu wenden, gab er doch noch ein Concert, das aber schwach besucht war und nicht die Kosten deckte.

Im schärfsten Gegensatz zu der geistigen Oede und Ohnmacht des ersten und zweiten Kaiserreichs, gehört die Zeit der Restauration und Julimonarchie unter die erfreulichsten Perioden der französischen Culturgeschichte. Ein gewaltiger Strom frischen, kräftigen Lebens drängte sich aus dem tiefsten Grunde der Volksseele empor, Alles umher verjüngend und befruchtend, die Wissenschaft und die politische Beredtsamkeit, die Literatur und Kunst. Dank einer seltenen Vereinigung glänzender Talente regte es sich aufs Neue in sämmtlichen Gattungen der Poesie. Für die ganze gebildete Welt schrieben, um hier nur einige Namen zu nennen: Victor Hugo, Scribe, Lamartine, Balzac, George Sand. Auch die allgebietende musikalische Metropole war damals Paris. An Reichthum und Vielseitigkeit des Tonlebens konnte sich keine Stadt mit ihm messen. Dort wohnten und wirkten ungefähr gleichzeitig: Cherubini, Rossini, Boieldieu, Auber, Herold, Halevy, Adam, Meyerbeer. Das gesungene Drama that sich im zweiten Viertel unsres Jahrhunderts durch eine staunenswerthe Fülle der Production hervor. Die Weiße Dame, der

Maurer, Fra Diavolo, der Schwarze Domino, die Stumme, der Zweikampf, Zampa, Tell, Robert, die Hugenotten, der Prophet, die Jüdin, der Postillon, die mit Wohllaut getränkten Partituren Bellinis und Donizettis, sie alle haben innerhalb weniger Decennien zum ersten Mal das Licht der Lampen erblickt. Dieser unerschöpfliche Tonsegen wurde dem Pariser Publikum durch drei Bühnen dargeboten, deren jede über eine Anzahl der erlesensten Stimmen verfügte. Die Große Oper zählte 1831 zu ihren Mitgliedern: Nourrit, Levasseur, Derivis, die Damoreau-Cinti, Dorus; die Komische: Chollet und die Casimir Prévost; die italienische: Lablache, Rubini, Santini, die Pasta, Malibran, Schröder-Devrient. Daneben stand das Concertwesen im üppigsten Flor. Ganz abgesehen davon, daß allein der Beifall der Seinestadt dem Virtuosenthum den unanfechtbaren Stempel aufprägte, gelangten die Instrumentalwerke unsrer Klassiker regelmäßig in den vom Conservatoire veranstalteten Aufführungen zu Gehör. Die meisten Beethoven'schen Symphonien sind in Frankreich weit eher populär gewesen als in Deutschland. Jene weltberühmten Concerte galten bei uns lange Zeit als ein unerreichtes Vorbild.

Von Wien ging Chopin zunächst nach München, wo er mehrere Wochen verweilte und zum letzten Mal vor einem deutschen Publikum gespielt hat. In Paris, das alle Bedingungen vereinigte, ihn festzuhalten, traf er im September 1831 ein. Er fand sich dort von Landsleuten umgeben, die nach dem Scheitern der polnischen Revolution zuversichtlich auf bessere Tage warteten. Innige Vertrautheit mit der französischen Sprache und Bildung gehörte zu seinem väterlichen Erbtheil. Die leichten, geschmeidigen Umgangsformen, das Bedürfnis, sich anmuthig darzustellen, die selbst noch in den untersten Schichten der Gesellschaft eingebürgerte Höflich-

keit, alle diese Dinge waren dem eigensten Zuge seiner Natur gemäß. Endlich die Hauptsache, es umfing ihn ein großstädtisches Musikleben, dessen unversieglicher Reichthum und kosmopolitische Mannigfaltigkeit dem zweiundzwanzigjährigen, im stillen Warschau aufgewachsenen Künstler täglich eine Menge neuer Eindrücke und Anregungen spendete. Gleich die erste Saison erwies sich ihm äußerst freigebig. Nachdem er unter Andrem den Barbier, Othello, Robert gehört, ruft er jubelnd aus: „Hier kann man erst lernen, was Gesang ist." Chopin hegte ursprünglich die Absicht, bei Kalkbrenner Stunden zu nehmen, stand aber von diesem Vorhaben ab, da ihm zur Bedingung gemacht wurde, sich einem dreijährigen Cursus zu unterwerfen. Was er hierüber am 16. December 1831 seinem nächsten Jugendfreunde Titus Woyciechowski berichtet, ist für das Wesen des Schreibers besonders charakteristisch. Nachdem er Kalkbrenner einen Riesen genannt, der alle andren Künstler verdunkelt und durch den bezaubernden Anschlag, die Ruhe und die Egalität des Spiels in jeder Note den Meister verräth, heißt es weiter: „Als ich mich ihm vorstellte, bat er mich, ihm etwas vorzuspielen; was sollte ich thun? Da ich Herz gehört hatte, faßte ich Muth, setzte mich ans Instrument und spielte mein E-moll-Concert, von dem man in der Hauptstadt Baierns so sehr entzückt war. Kalkbrenner war erstaunt und fragte mich, ob ich ein Schüler Fields sei. Er äußerte, daß ich den Stil von Cramer, aber den Anschlag von Field habe. Seit dieser Begegnung sehen wir uns täglich; entweder besucht er mich oder ich ihn. Er machte mir den Vorschlag, mich drei Jahre zu unterrichten und einen großen Künstler aus mir zu machen. Ich sagte ihm, daß ich recht gut wüßte, was mir noch fehle; aber ich will ihn nicht nachahmen, und drei Jahre sind mir zu viel. Er hat mich überzeugt, daß ich nur dann gut spiele,

wenn ich dazu begeistert bin, aber weniger gut, wenn dies nicht der Fall ist. Das kann man von Kalkbrenner nicht sagen; er spielt einmal wie das andre. Als er mich lange beobachtet hatte, fand er, daß ich keine Schule besäße, daß ich allerdings auf sehr gutem Wege sei, aber leicht auf Abwege gerathen könne, und daß, wenn er aufhöre zu spielen, kein Repräsentant der großen Klavierschule mehr da sein würde. Ich kann mit dem besten Willen keine neue Schule schaffen, weil ich nicht einmal die alte kenne, ich weiß aber, daß meine Tondichtungen etwas Eigenartiges haben und daß ich immer vorwärts strebe. Viele rathen mir ab, Unterricht zu nehmen, meinen, daß ich ebenso gut wie Kalkbrenner spiele, und daß er mich nur aus Eitelkeit zum Schüler zu haben wünsche. Das ist Unsinn! Wer etwas von Musik versteht, muß Kalkbrenners Talent schätzen. Ich versichere Dir, daß in ihm etwas Höheres ist, wie in allen den Virtuosen, die ich bis jetzt gehört habe. Dies habe ich auch an meine Eltern geschrieben, die es vollständig einsehen. Elsner aber begreift es nicht und hält es für Eifersucht von Kalkbrenner, daß dieser mich nicht nur lobt, sondern auch in Einigem mein Spiel anders wünscht."

Chopin besaß keine von jenen persönlichen Eigenschaften, durch welche rasche, geräuschvolle Erfolge auf den großen musikalischen Weltmärkten gewonnen zu werden pflegen. Lediglich seine künstlerischen Thaten sollten für ihn einstehen. Nichts war ihm verhaßter, als demüthigende Bittgänge um Protection und betriebsame Reclamemacherei. Scheu und reizbar bis zum Aeußersten, wehrlos gegen jede unliebsame Berührung, ebenso stolz wie frei von Eitelkeit, wollte er, statt sich vorzudrängen, gesucht werden. Bittere Erfahrungen aller Art konnten ihm unter solchen Umständen nicht erspart bleiben. Ein Concert, das er am 26. Februar 1832 gab, war nur

von polnischen Flüchtlingen besucht und weit entfernt die Kosten zu decken. Er spielte bei dem Anlaß im Verein mit dem Componisten ein Kalkbrenner'sches Werk, das nicht weniger als sechs Flügel in Thätigkeit setzte. An je einem nahmen die beiden duettirenden Virtuosen Platz, während den vier übrigen die Begleitung zufiel. „Ist das nicht eine ganz tolle Idee?" heißt es in dem Brief, der dieses Rattenkönigs der Klaviermusik gedenkt. Chopins Lage war inzwischen immer sorgenvoller geworden. Obgleich er jede überflüssige Ausgabe vermied, mit einigen jungen Landsleuten die Wohnung theilte, ging sein Geld zu Ende. Nicht gewillt, noch länger dem Vater zur Last zu fallen, trug er sich mit dem Gedanken, in Amerika sein Glück zu versuchen. Die Eltern erhoben jedoch Einspruch, und es schien ihm nur noch die Rückkehr nach Warschau übrig. Der Tag der Abreise war auch schon bestimmt, da trat endlich in seinen Verhältnissen eine plötzliche Wendung zum Besseren ein. Von Valentin Radziwill in einer Soirée bei Rothschild vorgestellt, bezauberte er die dort versammelte glänzende Gesellschaft sowohl durch sein Spiel wie durch die Anmuth und Vornehmheit seiner Erscheinung. Warme Theilnahme an dem Unglück Polens zu bezeugen, gehörte damals in Paris zum guten Ton. In den süßen Klagen, die unter den Fingern des jungen, schwermüthigen Virtuosen den Saiten entströmten, glaubte man die ganze Leidensgeschichte seines Volkes wiederzufinden. Wie keinen andren Pianisten umfloß ihn der Reiz der Romantik. Dem kundigeren Ohr konnte aber das durchaus Neue, Eigenartige in seiner Behandlung des Instrumentes nicht entgehen. Seit jenem Abend waren plötzlich die Schwierigkeiten und Hindernisse aus dem Wege geräumt, an denen er sich bisher wund gestoßen. Einer der gesuchtesten Klavierlehrer, musikalisches Schoßkind der Salons, von

den Verlegern mit Anträgen umworben, sah er sich in wohlgesicherter, allen seinen Wünschen und Neigungen entsprechender Lebensstellung. „Chopin (so lautet ein Bericht über ihn aus jener Zeit) ist gesund und kräftig; er verdreht allen Französinnen die Köpfe, und die Männer sind eifersüchtig auf ihn. Er ist jetzt in der Mode und sehr bald wird die feine Welt Handschuhe à la Chopin tragen. Nur die Sehnsucht nach dem Vaterlande verzehrt ihn."

Aeußerst selten ist der verwöhnte Liebling der eleganten Pariser Gesellschaft vor dem großen Publikum erschienen; die weite, helle Oeffentlichkeit des Concertsaales, in der gemeinhin das berufsmäßige Virtuosenthum sich am liebsten tummelt, hat stets auf ihn, wie z. B. auch auf Adolf Henselt, verwirrend und bedrückend gewirkt. Gegen Liszt, mit dem ihn neidlose, auf wechselseitige Hochachtung gegründete Freundschaft verband, äußerte er: „Ich bin nicht geeignet, Concerte zu geben, da ich von dem Publikum scheu gemacht werde, von seinem Athem mich erstickt, von seinen neugierigen Blicken mich paralysirt fühle, und staune vor diesen fremden Gesichtern. Sie aber, Sie sind dazu berufen, denn wo Sie des Publikums Liebe nicht gewinnen, da vermögen Sie wenigstens dasselbe zu erschüttern und zu betäuben." Bloß wenn er einem eng geschlossenen, ihm auch persönlich befreundeten Zuhörerkreise sich gegenüber wußte, entquoll seinen Fingern jenes electrische Fluidum, welches das Instrument gleichsam zu einem organischen Gliede des Spielers, die Saiten zu schwingenden und klingenden Ausläufern der vibrirenden Nervenfasern macht. Er veranstaltete alljährlich eine Reihe sogenannter Séances musicales. Diese Aufführungen trugen einen sehr exclusiven Charakter, das Auditorium unterschied sich nur dadurch von einem geladenen, daß es die Eintrittskarten theuer bezahlte. Um eine solche zu

erlangen, mußte man dem Concertgeber oder den Gönnern und Gönnerinnen, die ihm die Sorge für alles Aeußerliche abnahmen, irgendwie empfohlen sein. In der Regel ist es das Schicksal selbst der genialsten Musiker gewesen, sich ihr tägliches Brod durch Klavierstunden zu verdienen. Während aber die meisten nur höchst widerwillig den stolzen Künstlernacken unter dieses Joch gebeugt, hatte für Chopin das Unterrichtertheilen einen besonderen Reiz. Ihn umgab nämlich stets ein Flor von Schülerinnen, die, fast ausschließlich der polnischen und französischen Aristokratie angehörig, den schwärmerisch verehrten Lehrer wetteifernd hätschelten und verzogen. Sein Verkehr mit ihnen hatte etwas von der Poesie eines verstohlenen, beide Theile gleich beglückenden Minnedienstes. Frauenumgang war für ihn eine holde Nothwendigkeit, eine immer aufs Neue Licht und Wärme ausströmende Lebensquelle. Es wurde schon hervorgehoben, bis zu welchem Grade die Schöpfungen des Componisten davon Zeugnis ablegen; beinahe ohne Ausnahme lassen sie die weibliche Widmung in oder zwischen den Zeilen erkennen. Chopin war ein täglicher Gast des Pariser Salons, in denen bis zur Mitte dieses Jahrhunderts Geist und Schönheit einander huldigten. Dort boten Gelehrte den Champagnerschaum der Wissenschaft dar, Dichter und Musiker den Blüthenstaub der Kunst, verführerische Frauen ihre strahlendsten Blicke. Nie schweifte die Unterhaltung hinaus über die blumenumwundenen Schranken spielseliger Anmuth. Alles war ihr erlaubt, was gefiel. Lächelnde, auf den Austausch zartester, zierlichster Schmeichelei bedachte Verbindlichkeit regelte als oberste Macht den geistigen Contact. Nicht anders sollten die Seelen einander berühren, als wie die weiche, liebkosende Hand des feinfühligsten Pianisten die Tasten anschlägt. Die Chopin'sche Tonsprache hat den süßen, berau=

schenden Duft jener Geselligkeit eingesogen. Sie ist durch und durch Salonmusik, allerdings nur in dem echten, ursprünglichen Sinne dieser Bezeichnung, die nach und nach so weit herabgekommen, daß sie heutzutage nicht mehr zu gut ist, um dem fadesten, läppischsten Klingklang als Aushängeschild zu dienen.

Seine Eltern sah Chopin zum letzten Mal 1835 in Karlsbad. Auf dem Rückweg brachte er in Leipzig einen Tag bei Mendelssohn zu, der seiner Familie über den ihm schon von früher her befreundeten Gast den folgenden Bericht erstattete. „Es ist etwas Grundeigenthümliches in seinem Klavierspiel und zugleich so sehr Meisterliches, daß man ihn einen recht vollkommenen Virtuosen nennen kann; und da mir alle Art von Vollkommenheit lieb und erfreulich ist, so war mir dieser Tag ein höchst angenehmer, obwohl so ganz verschieden von den vorigen mit Euch. Es war mir lieb, 'mal wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Klassikern, die gerne les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice in der Musik vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen, nur mit jenen halben Leuten nicht. Der Abend des Sonntags war wirklich curios, wo ich ihm mein Oratorium vorspielen mußte, während neugierige Leipziger sich verstohlen hineindrückten, um Chopin gesehen zu haben, und wie er zwischen dem ersten und zweiten Theile seine neuen Etüden und ein neues Concert den erstaunten Leipzigern vorraste und ich dann wieder in meinem Paulus fortfuhr, als ob ein Irokese und ein Kaffer zusammenkämen und conversirten. Auch ein gar zu niedliches neues Notturno hat er, von dem ich Manches auswendig

behalten habe.“ Das nächste Jahr führte Chopin wieder nach Deutschland. Von Marienbad kommend, wo er mit Maria Wodzynska, einer jungen Polin aus guter Familie, sich verlobt, machte er in Leipzig die persönliche Bekanntschaft Schumanns, seines eifrigsten Anwalts beim deutschen Publikum. Daheim traf ihn die Kunde vom Wortbruch der Braut, die einen Grafen geheirathet. Es ist eine alte Erfahrung, daß verwundete Herzen am wehrlosesten gegen den Zauber einer neuen Liebe sind. George Sand warf ihre Augen auf den durch seine Nationalität, seine Schwermuth und sein Genie dreifach interessanten Künstler. Die in schwungreichen Worten bei jedem Anlaß von ihr an den Tag gelegte Bewunderung des Pianisten und Componisten war nur die durchsichtige Hülle eines ungleich wärmeren Gefühls, das sehr bald vollste Erwiderung fand. Die gefeierte Dichterin stand damals in ihrem dreiunddreißigsten Jahre, ihre etwas harten, männlichen Züge hatten zuerst für Chopin keinen Reiz, ihn mehr abgestoßen als gefesselt. „Ich habe (so schreibt er) eine große und bedeutende Berühmtheit kennen gelernt, Madame Dudevant, die unter dem Namen George Sand bekannt ist; aber ihr Gesicht ist mir nicht sympathisch und hat mir gar nicht gefallen; es ist sogar etwas darin, was mich abstößt.“ Die Demuth der Liebe idealisirt jedoch jedes weibliche Antlitz und zumal einen Frauenkopf, den der Lorbeer schmückt. Den Winter von 1838—1839 verlebten die Liebenden in Valdemosa, einer entlegenen, von den Mönchen verlassenen Karthause auf der Insel Majorca. Nicht ungetrübt blieb das Glück, das sie in der Einsamkeit gesucht. Der südliche Himmel zeigte sich ihnen keineswegs so gewogen, wie sie gehofft. Vierzig Tage lang regnete es ununterbrochen, ein Ofen mußte von Marseille herbeigeschafft werden. In den kalten, nassen Zellen

und Kreuzgängen befiel Chopin eine fieberhafte Sehnsucht nach den Segnungen der Cultur. Damals stellten sich die ersten bedenklichen Symptome des Brustleidens ein, welchem er zehn Jahre später erlegen. Seine rüstige Genossin hatte oft einen recht schweren Stand mit ihrem ungeduldigen, launenhaften, meist von den phantastischsten Visionen geängstigten Pflegling. Sie erzählt in ihren Memoiren: „Unser Aufenthalt in den Klosterruinen wurde für Chopin zur Qual und für mich eine schwere Aufgabe. So angenehm, liebenswürdig und lustig er in Gesellschaft war, so trübsinnig und launisch zeigte er sich oft gegen seine nächsten Umgebungen und konnte diese fast zur Verzweiflung bringen. Ich habe nie Jemand gekannt, dessen Charakter so edel, zartfühlend und frei von Selbstsucht war. Als Freund war er treu und gerecht; sein glänzender Witz in heiteren Augenblicken übertraf oft die geistreichsten Bemerkungen der ausgezeichnetsten Personen; über Sachen, die er gründlich verstand, war sein Urtheil treffend, so daß sich in dieser Beziehung Niemand mit ihm messen konnte. Dagegen war aber selten irgend eines Menschen Laune so wunderlich und reizbar, wie die seinige, und Jemandes Einbildungskraft so unerschöpflich, als bei Chopin. Aber wer könnte darüber mit dem genialen Künstler rechten? Die Ursache seiner vielen Sonderbarkeiten lag eben in seiner Krankheit. Ein geknicktes Rosenblatt, der Schatten eines vorüberfliegenden Käfers machten auf ihn zuweilen dieselbe Wirkung, als wenn man ihm glühendes Eisen aufgelegt oder Blut abgezapft hätte. Nur ich und meine Kinder waren ihm angenehm, alles Andre unter dem südlichen Himmel erschien ihm unausstehlich.“ Nach Paris zurückgekehrt, fuhr er fort, mit George Sand unter dem nämlichen Dach zu wohnen, die Sommermonate brachte er auf ihrem Landsitz Nohant zu. Sie arbeitete am liebsten, während seine Finger

über die Tasten glitten, für mehr als eine Gestalt in ihren Romanen hat er den Studienkopf abgegeben. Ihr Urtheil war das erste, welches er zu hören begehrte, sobald er eine Composition vollendet. In dem liebereichen Leben der Dichterin nimmt ihr Verhältnis zu ihm den breitesten Raum ein, es ist ungleich dauerhafter gewesen, als ihre Beziehungen zu Jules Sandeau und Alfred de Musset. Für den Bruch, der endlich doch eintrat, macht unser Biograph allein George Sand verantwortlich.

Chopins Gestalt erreichte kaum die Mittelgröße. In seinem Gesicht fesselte den Blick besonders der feingeschnittene Mund. Die Haare waren braun, die Augen blau, die wohlgepflegten Hände äußerst schlank und zierlich. Ferdinand Hiller bemerkt: „Etwas Zärtlichkeit mischte sich wohl in die Zuneigung Aller, die ihm nahe standen, — schon sein allzu zarter Körperbau forderte auf, behutsam mit ihm umzugehen. Diese blassen Züge, diese mehr als schlanken Glieder erregten eine Empfindung, wie sie ein enthusiastischer Sammler etwa seinen venetianischen Gläsern oder seinem altsächsischen Porzellan gegenüber im Busen tragen mag. Dabei war er schlangengleich biegsam und anmuthig in seinen Bewegungen. Sein Organ hatte einen zarten, einschmeichelnden Klang.“ Noch zwei Jahre rang Chopin mit seiner Krankheit, nachdem er bereits, körperlich und geistig gebrochen, 1847 von der Freundin sich getrennt. Bis zum letzten Athemzuge fuhr er fort, zu componiren und zu unterrichten. Die Schüler mußten an seinem großen Pleyel'schen Flügel Platz nehmen, während er vom Sopha aus sie mit leiser Rede oder wenn es noth that, mit einigen Griffen auf dem vor ihm befindlichen Pianino zurechtwies. Kaum von einem längeren Aufenthalt in England und Schottland — die Februar-Revolution hatte ihn über den Canal getrieben, — nach Paris

zurückgekehrt, starb er am 17. October 1849. Man begrub ihn, wie er es gewollt, auf den Père=Lachaise an der Seite seines Freundes Bellini, dessen irdische Ueberreste aber seitdem in Catania die letzte Ruhestätte gefunden. Das Herz kam, ebenfalls testamentarischer Bestimmung gemäß, nach Warschau und wird dort in der heiligen Kreuzkirche aufbewahrt. Nur vierzig Jahre sind Chopin vergönnt gewesen, allein in dieser kurzen Spanne Zeit zieht ein volles, reiches Künstlerleben an uns vorüber. Er durfte mit ruhigem Gewissen aus der Welt gehen, denn wahrlich nicht als ihr Schuldner hat er sie verlassen, sondern in einer Fluth des Wohllauts mit seinem besten Vermögen Zahlung geleistet. Aber ebenso wenig ist er als Gläubiger von den Menschen geschieden — mit ihrer Liebe und ihrem Dank haben sie ihn überschüttet, während er unter ihnen weilte. Glücklicher als manche seiner noch erlauchteren Berufsgenossen, brauchte er nicht bis über das Grab hinaus zu warten, bis ihn der säumige Ruhm eingeholt. Niemand wird Chopins Werke jenen Schöpfungen der Kunst beizählen, die gleich erlösenden Friedensboten aus der ewigen Heimat des Geistes uns mit sich hoch emportragen über alles Wirrsal und Elend der zu wesenlosem Scheine verblichenen Endlichkeit. Keine himmlischen, nur irdische Rosen haben seine Töne in unser Leben geschlungen, nicht die priesterliche Binde, der bunte Kranz des Minnesängers windet sich ihm ums Haupt. Unerschöpflich reich und vielgestaltig ist indessen das Wesen der Schönheit, sie verklärt mit ihrem Zauber die festgegründete ideale Welt, die wir im innersten Heiligthum des Gemüths aufgebaut, aber auch das gefällige Spielzeug unsrer Laune, das so bald unter den Händen zerbricht und nach welchem wir begehrlich doch immer von Neuem langen. Die Kunst nimmt den ganzen vollen Menschen an ihr Herz, spiegelt seine ge=

sammte geistige und sinnliche Natur wider. Dem tiefsten Gehalt wie den flüchtigsten Reizen unsres Daseins leiht die Musik ihre Stimme. Das Erhabenste und das Lieblichste, das Heiligste und Profanste vermag sie zu künden. Bald ist sie ein geweihter Kelch, der uns erlösenden Abendmahlswein spendet, bald ein bis zum Rande mit dem berauschenden Schaume des Lebens gefüllter Becher. Wenn sie sich Chopin nur in der letzteren Gestalt dargeboten, so wollen wir nicht vergessen, daß auch jeder echte und rechte Künstler sich auf das schöne Wort berufen darf: „in meines Vaters Hause sind viele Wohnungen bereitet“, und uns dankbar zu den Wohlthaten bekennen, welche dieser anmuthsvollste Poet des Klaviers allen Musiktreibenden und Musikgenießenden erwiesen.

Karl Maria von Weber.

Kehren wir den Blick abwärts von den Gipfeln des Tonreichs, auf denen die olympischen Gestalten der klassischen Meister thronen, so ist einer der Ersten, der uns begegnet, der Schöpfer der romantischen und zugleich im vollsten Sinne deutschen Oper, Karl Maria von Weber. Was das Schaffen jener von dem seinen unterscheidet, ist weder die Fülle ursprünglichsten Vermögens noch der tiefgreifende Einfluß auf die spätere Entwickelung; in der einen wie in der andren Beziehung darf er kaum den Vergleich mit den Größten und Besten scheuen. Auch ihm verdankt die Ausdrucksfähigkeit unsrer Kunst den bedeutsamsten Zuwachs; was er gesungen, war nicht der Nachhall fremder Weisen, sondern aus dem Urquell der Töne geschöpft. Die Charaktere, mit denen er die Bühne bereichert, zeigen in jedem Zuge den individuellen Stempel ihres Bildners. Kein Componist hat mächtigere Einwirkung geübt auf das künstlerische Hervorbringen und Genießen der Zeitgenossen wie der ihnen folgenden Generation. Der Freischütz, Euryanthe, Oberon bezeichnen gleichsam drei gewaltige Stromgebiete der Musik. Die Epigonen der Agathe, des Aennchen, Max begegnen uns nicht allein in zahllosen dramatischen Werken, die Töne der Empfindung, die hier angeschlagen, sind auch ebenso viele Grundtonarten für das deutsche Lied geworden; ganze Schaaren von Sängern

holten sich ihren Bedarf an lyrischem Epheu und Immergrün aus dem Walde, zu dem Weber ihnen den Weg gewiesen. Euryanthe ist die Ahnfrau unsrer großen heroischen und romantischen Oper von nationalem Gepräge. Im Oberon endlich hat die phantastische Richtung, die seit einem Menschenalter fast unsre gesammte Instrumentalmusik beherrscht, ihren Ursprung, ebenso die mit solcher Liebe gepflegte Art von Cantaten, die ihre Stoffe der Sagen- und Märchenwelt entlehnen, und deren vornehmste Vertreter wir in Mendelssohn, Schumann und Gade erblicken. Wenn jene Schöpfungen in der Phantasie der Nachgeborenen tausendfältige Frucht getragen, so verdanken sie ihre fortzeugende Kraft dem Umstande, daß sie, den innersten Tiefen des deutschen Gemüths entstammt, aus dieser ihrer Heimat die getreueste Kunde gebracht. Weber steht deshalb auch in einer traulicheren Nähe zu dem Herzen seines Volks als irgend einer der Früheren oder Späteren. Nicht wenige seiner Weisen sind so sehr das Eigenthum Aller geworden, wie wenn sie nicht von einem Einzelnen ersonnen, vielmehr, echte Kinder der Natur, auf dem Boden des Volksgesanges selbst gewachsen wären. Keine Oper hat festere Wurzeln in der Liebe und dem Verständnis der Massen geschlagen, als der Freischütz. Obwohl um ein volles Menschenalter jünger als Don Juan, feierte er doch z. B. in Berlin nur drei Jahre später das Jubiläum seiner dreihundertsten Aufführung, und für die übrigen deutschen Theater muß man ein ähnliches Verhältnis annehmen. War auch Euryanthe und Oberon nicht das gleiche Schicksal beschieden, so gehören sie doch in die enggeschlossene Reihe jener erlesenen Werke, die jede künstlerisch geartete Bühne zu den Grundsäulen ihres Repertoires zählt.

Wie hoch wir nun aber auch den Reichthum ureigener Erfindung anzuschlagen haben, der uns hier überall entgegen-

quillt, wie stark und nachhaltig demgemäß der Widerhall ist, den Webers Tonsprache wach gerufen: ein Charakterzug, der allein den Gestalten der Kunst den Stempel der Vollendung aufprägt, geht ihm dennoch ab, ein unverkennbares Merkzeichen trennt ihn von der Zahl der klassischen Meister. Mit ihm beginnt jener Auflösungsproceß, der die beiden im idealen Kunstwerk zu innigster Gemeinschaft geeinten Seiten zwiespältig gegeneinander kehrt. Inhalt und Form, Idee und Ausdruck, musikalische Schönheit und geistige Bedeutsamkeit hören auf, zu still in sich befriedigter Harmonie zusammenzufließen. Das letztere Element fängt an, den Stoff, in dem es zur Erscheinung kommen soll, und den diesem eingeborenen Bildungstrieb als eine äußere Schranke zu empfinden, deren Zwang es mehr oder minder gewaltsam zu durchbrechen sucht. Der Kampf, der auf solche Weise den innersten Kern der Musik ergreift, führt nicht allein dahin, deren verschiedene Organe, namentlich das vornehmste aber auch das unduldsamste von allen, die menschliche Stimme, um sie dem Willen gefügiger zu machen, über ihr natürliches Vermögen in Anspruch zu nehmen; er tastet auch die organische Gliederung der Gedanken, den Adel und die Reinheit der Architektonik an und endigt folgerichtig damit, an die Stelle des schönen Scheins den ungestümen Naturlaut zu setzen.

Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, das die Geschichte der Oper im zweiten und dritten Decennium unsres Jahrhunderts bietet. Wir sehen in dieser Periode die Gesangsbühne der drei vor allen andren an der Pflege der Tonkunst betheiligten Völker plötzlich eine neue Gestalt gewinnen. In Italien, Frankreich und Deutschland gelangt gleichzeitig eine wesentlich nationale Richtung zur Herrschaft und bezeichnet wird sie durch die klangvollen Namen Rossini, Auber, Weber. Die Unterschiede und Gegensätze, welche diese im eigentlichen

Sinne epochemachenden Tondichter trennen, schließen einen verwandten Zug so wenig aus, daß sie vielmehr in ihm als ihrer gemeinschaftlichen Quelle den Ursprung haben. Jeder der drei Meister vollzog die melodische Wiedergeburt der heimischen Opernbühne nur dadurch, daß er als Stoff zu seinen Gebilden die eigenste Sang- und Empfindungsweise seines Volks verwandte. Im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich die Musik zu einer Gleichmäßigkeit und Gemeingiltigkeit der Formen und des Ausdrucks entwickelt, die ihr in der That den Charakter einer Weltsprache gab. Die Production des klassischen Zeitalters zeigt im Ganzen betrachtet eine auffällige Aehnlichkeit des Stils. Méhul, Cherubini, die Wiener Meister, die Componisten der neapolitanischen Schule folgten so sehr den nämlichen Gesetzen, daß gegen diese Uebereinstimmung zwar nicht die größere oder geringere individuelle Begabung, wohl aber die nationalen Verschiedenheiten in den Hintergrund treten. Die komischen Opern Mozarts und Cimarosas gleichen einander wie mehr oder weniger reife Früchte von demselben Baume, und der Wasserträger, Joseph reichen dem Fidelio die Bruderhand. Das Schicksal aller dieser Werke blieb deshalb auch keineswegs an die Bühne des Landes geknüpft, der sie zunächst gewidmet waren, überall fanden sie vielmehr eine Heimat, wo der Tonkunst eine Stätte bereitet worden. An ihr innerstes Wesen wurde kaum gerührt durch die Uebersetzung des Textes aus einer Sprache in die andre. Die Zersetzung des klassischen Ideals und der immer siegreichere Durchbruch des Realismus hatten nun aber unter Andrem auch die Folge, daß die dramatische Tonkunst mehr und mehr ein nationales Gepräge annahm. Sie hörte auf, Weltsprache zu sein, zersplitterte sich in einzelne Idiome. Eifrig horchte sie nach den einfachen Weisen hin, denen das Volk den Inhalt

seines unmittelbaren Empfindens anvertraut, die zu ihr emporklangen wie leises Quellenrauschen aus verborgenem Waldgrunde. In dem, was sie nun ihrem Publikum zu bieten begann, erkannte dies jubelnd den getreuen Widerhall aller seiner Freuden und Schmerzen. Es liegt in der Natur der nationalen Oper, daß sie weit inniger als die klassische mit ihrer ursprünglichen Heimat verwachsen ist. Die meisten Werke Rossinis und Aubers fügen sich ebenso widerwillig einem deutschen Texte wie die Melodien Webers dem Munde französischer und italienischer Sänger. Da trotzdem die Völker nicht abstanden, ihre künstlerische Habe auszutauschen, ergoß sich auf die Bühne das verwirrendste Getümmel der Töne. Nur kurze Zeit vermochten indeß jene Gegensätze in ihrer ursprünglichen Schärfe und Einseitigkeit sich nebeneinander zu behaupten. Sehr bald kam die kosmopolitische Oper, um ihre Ernten in sämmtlicher Herren Ländern zu schneiden. Froh des überschwänglichen Tonsegens, die zahllosen Unterschiede und Contraste des Ausdrucks als ebenso viele Reizmittel für ihre Zwecke ausnutzend, warf sie Alles in ihren großen Topf.

Obgleich das deutsche Singspiel bereits auf eine mehr als hundertjährige Vergangenheit zurückblickte, obgleich unter den Werken Mozarts und Beethovens drei der vaterländischen Gesangsbühne gewidmet sind, nennt man doch Weber mit Fug und Recht den Schöpfer unsres nationalen Musikdramas. Gewiß hat an die Entführung, die Zauberflöte und zumal an Fidelio der Genius unsres Volks ein ungleich näheres und stärkeres Anrecht als an Don Juan, Figaros Hochzeit, Cosi fan tutte, aber noch in einem ganz andren Sinne als jene Opern sind von deutscher Art der Freischütz, Euryanthe, Oberon. Mozarts und Beethovens Tonsprache bewegt sich stets in den fließenden Linien, den großen Formen des

klassischen Stils. Demgemäß stellen sich ihre Charaktere trotz der reichsten Mannigfaltigkeit und individuellsten Bestimmtheit des Ausdrucks als allgemeine, in jedem Zuge den ungetrübten Glanz des Ideals abspiegelnde Urbilder des menschlichen Wesens dar. Von der edlen Harmonie, dem gesättigten Vollklang der Empfindung, die in ihnen zur Erscheinung gekommen, vernehmen wir in der uns umgebenden Wirklichkeit nur einzelne losgerissene Töne. Die halbverständlichen Laute, welche die letztere stammelt, die bunten Bruchstücke, in die sie das innerlich Geeinte zersplittert, sind durch die versöhnende und erlösende Macht der Kunst zu überzeugendstem Zusammenhange und energischster Lebensfülle verbunden. Webers Musik steht dagegen zur realen Welt theils in einem weit abhängigeren Verhältnis, theils setzt sie, wo sie sich ihr zu entringen sucht, nicht deren verklärtes Widerspiel an die Stelle, sondern das Wunderland der Romantik. Entweder sind es wirkliche Menschen, die sie uns vorführt, behaftet mit allen Schwächen und Zufälligkeiten der Gattung, oder abenteuerliche Kinder der Luft und der Wolken, des Nebels und der Nacht. Ob nun aber realistisch oder phantastisch, Einen Grundzug haben diese Schöpfungen sämmtlich unter einander gemein. Mögen sie mitten hineingreifen ins volle Leben, oder in allerlei sinnige Beziehungen zu den Gestalten des Märchens und der Sage treten, immer ist es die Muttersprache des deutschen Gemüths, die uns mit ihren traulichen Klängen grüßt. Webers große Vorgänger waren fast insgesammt — nur Gluck macht eine Ausnahme — Universalherrscher im Reiche ihrer Kunst. Erscheint auch das Wesen der Einen mehr dem Vocalen, das der Andren mehr dem Instrumentalen zugewandt, so umfaßt doch ihr Vermögen alle Gebiete der Tonwelt. In viel engere Grenzen sehen wir das Tagewerk unsres Meisters gewiesen. Die Pflege

einer einzigen Gattung, und zwar derjenigen, welche die Wirklichkeit noch am meisten widerspiegelt, bildete so sehr den Inhalt dieses Künstlerlebens, daß, was wir ihm sonst noch verdanken, dagegen kaum ins Gewicht fällt. Die Heimat des Componisten ist die Bühne. Diese hat seine Phantasie mit ihren üppigsten Blüthen umrankt, wie sie fast aus ihr allein ihre Nahrung geschöpft. Sobald seine Töne den Zusammenhang mit ihr aufgeben, scheint ihnen der mütterliche Boden entzogen. Ehe wir die Gestalten der Weber'schen Opern im Einzelnen uns vergegenwärtigen, haben wir noch einen Augenblick bei der Betrachtung seiner übrigen Compositionen zu verweilen.

Unter den Arbeiten des Tondichters ist die Kirchenmusik durch zwei Messen vertreten. Was von ihnen dem Verfasser dieser Skizze bekannt geworden, deutet unverkennbar darauf hin, daß sie aus keiner wahrhaft inneren Nöthigung entsprungen, sondern lediglich durch rein äußere Anregung hervorgerufen sind. Als königlich sächsischer Capellmeister hatte Weber den musikalischen Theil des Cultus in der Dresdener katholischen Kirche zu leiten. Die Ehre des Amtes, die Fülle der Mittel, die es ihm zur Verfügung stellte, mußten ihn drängen, auch als Componist Besitz von der Gattung zu ergreifen, deren Pflege ihm hier zugefallen. Nicht anders hatten es seine zahlreichen Vorgänger gehalten und er, ihnen insgesammt an schöpferischem Vermögen überlegen, konnte sich am wenigsten dieser künstlerischen Anstandspflicht entziehen. Kaum täuschen werden wir uns aber darüber, daß er bei so manchem Anlaß in seinen Opern — man denke nur an Agathens „fromme Weise" — viel inbrünstiger, rührender, unschuldsvoller gebetet, als wo er am Altar im Namen der Gemeinde deren uraltes Glaubensbekenntnis ablegt. Dort birgt die weltliche Hülle als ihren

Kern einen Schatz echter Frömmigkeit, hier zerstört die Befangenheit, welche die unduldsame Strenge der durch die Natur der Sache wie durch ein unverbrüchliches Herkommen geheiligten Form dem Componisten einflößt, die Inbrunst, Weihe und Innerlichkeit der Stimmung. Nicht lebendig war in seiner Seele die Polyphonie, die doch allein den Tönen den kirchlichen Segen zu geben vermag. Stets blieb sie ihm eine äußere Satzung, stumm und betroffen stand vor ihr seine Muse. Soweit hier die Tonsprache in irgendwelche Beziehungen zum Gegenstande tritt, ist es dessen sinnliche Seite, an der sie haftet. Nicht aus dem geistigen Gehalt der Worte, sondern aus dem theatralischen Zubehör des Cultus schöpft sie ihre Anregungen. Bedeutung hat für sie nur der äußere Festglanz, mit dem sich die Kirche umgiebt, er allein spiegelt sich ab in dem feierlichen Gepränge der Harmonie, in der bunten Farbenpracht des Orchesters. Noch weniger als von Webers Kirchenmusik vermag ich von seinen weltlichen Cantaten zu berichten. Eine derselben, „Kampf und Sieg", war der Erhebung des Volks in den Freiheitskriegen gewidmet, die andren verdankten dem Verhältnis ihres Autors zum sächsischen Königshofe die Entstehung. Alle diese Werke sind, soweit ihr Inhalt nicht in die Opern übergegangen, was vielfach geschehen — das Nähere findet man bei Jähns — längst verklungen, nur die Ouvertüre einer Jubelcantate hat einen Platz in unsrem Musikleben behauptet. Durch ihren volksthümlichen Grundzug, ihre üppige Tonfülle, ihren Stimmungsreichthum pflegt sie sich als willkommener Festgruß darzubieten. Nur Klänge der Freude ziehen hier an uns vorüber, bald gesteigert zu laut aufjauchzender Lust, bald in den süßen Frieden seliger Idylle sich hineinträumend. Kein Instrument erscheint mit leeren Händen bei der allgemeinen Feier. Lorbeerzweige bringen

die Einen, Erntekränze die Andren. Eingerahmt ist das ganze Bild rühriger Lebens von der Melodie des God save the king. Während die Einleitung präludirend auf sie hindeutet, wird sie am Schluß im Jubel des vollen Orchesters emporgetragen.

Zu ungleich frischerem, reicherem Ausdruck als in den großen chorischen Gesangswerken gelangte das Wesen des Componisten in seinen Liedern. Haben wir in ihnen auch nicht höchste Muster der Art zu suchen, so verdienen doch manche ein freundlicheres Schicksal als die Theilnahmlosigkeit, mit der die jüngste Zeit an ihnen vorübereilt. Wer das Beste besitzt, verlernt leicht die Dankbarkeit gegen das Gute, und nicht anders geschah es hier. Grade in diejenige Periode, die wir sonst die nachklassische nennen, fällt die bedeutsamste Entwickelung des Liedes. Während die meisten Zweige der Kunst allmählich hinzuwelken begannen, zeigte dieses das erfreulichste Wachsthum und Gedeihen. Keiner hat der Leier der lyrischen Muse vollere, süßere Klänge entlockt als der Sänger der „Müllerlieder“ und der „Winterreise“. Leiser rauschten ihre Saiten, nachdem sie seiner Hand entfallen, aber bis auf den heutigen Tag schweben noch um sie die Geister, die er gerufen. Unscheinbar genug nehmen sich nun gewiß die Weber'schen Lieder neben den Schubert'schen aus, die uns das Wesen der Gattung in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit des Inhalts und der Formen darstellen. Wie die bescheidenen Kinder des Vorfrühlings zu der überschwänglichen Blüthenpracht der folgenden sonnenreichen Monate verhalten sich jene zu ihnen. Auch das Mendelssohn'sche Lied und zumal das Schumann'sche hat volleren Klang als das Weber'sche. Die wählerische, überall vom feinsten Duft der Bildung angehauchte Art des ersteren ist ihm ebenso fremd wie die dem andren eigene, den verborgensten Tiefen des

Gemüths entquollene, mit dem Herzblut des Componisten genährte Poesie des Ausdrucks. Fast durchweg bleibt die Lyrik Webers dem Volksgesange eng verwandt. Wie sie nur selten über dessen naiven Empfindungsgehalt hinausgreift, genügen ihr auch seine knappen schlichten Formen. Lediglich die allgemeine Grundstimmung pflegt sie in einer einfachen Melodie zusammenzufassen, die unverändert wiederkehrt, so oft es der Umfang des Gedichts verlangt. Die Begleitung fügt gewöhnlich bloß die allerunentbehrlichste harmonische Unterlage hinzu. An die Stelle des Klaviers, dieses bevorzugten Genossen der Singstimme, tritt dabei oft die patriarchalische Guitarre. Allerdings begegnen uns unter den Weber'schen Liedern einzelne, in denen die Phantasie freier gewaltet. Ein kleines Cabinetsstück musikalischer Genremalerei ist z. B. das „Frage mich immer, fragest umsonst", aus dessen zierlich behender Weise Aennchens schalkhafte Züge hervorzulauschen scheinen. Auch in unsren Tagen gehört ferner das sinnige „Schneeglöckchen" sogar zu den Lieblingsblumen in dem Liederkranze gefeierter Concertsängerinnen. Noch manche anmuthige Gebilde ähnlicher Art ließen sich anführen, die kaum minder verdienten, von der Gegenwart in Ehren gehalten zu werden. Bei dem Allen kann man jedoch nicht behaupten, daß der Name des Componisten einen besondern Abschnitt in der Geschichte des Liedes bezeichnete. Es verdankt ihm keine qualitative Bereicherung, nie ist er mit seinem Schaffen über den Markstein hinausgekommen, welchen bereits Mozart und Beethoven auf diesem Gebiet der Kunst errichtet. Einen noch volksthümlicheren Ton als Webers einstimmige Lieder schlagen seine Männerquartette an. Von den Arbeiten des Componisten sind sie die ersten gewesen, die durch ihre kernige Popularität, die frische Gesangslust, die in ihnen sprudelt, seinen Namen unter die

Massen getragen. Weisen, wie „Du Schwert an meiner Linken“ und „Lützows wilde Jagd“, sind echte Kinder einer thatenfrohen, begeisterungsstarken Zeit, und bis zu diesem Augenblick haben sie nicht aufgehört, in dem Munde und Herzen der deutschen Jugend zu leben.

Eigenthümlich und kaum mit kurzen Worten darzulegen erscheint das Verhältnis Webers zur Instrumentalmusik. Während er denjenigen Formen, in denen ihr Wesen am reinsten und vollsten sich darstellt, der Symphonie und dem Streichquartett, fern geblieben, während seine Sonaten, Duos, Trios nur von untergeordneter Bedeutung für eine Zeit sind, welche die Beethoven'sche Erbschaft in ihrem gesammten Umfang angetreten, hat er doch einen unberechenbaren Einfluß auf die heutige Behandlung des Orchesters geübt, und nicht minder folgenreich ist der Anstoß gewesen, den ihm das moderne Klavierspiel verdankt. Es war davon die Rede, daß Webers großen chorischen Gesangscompositionen mit dem polyphonen Charakter eine wesentliche künstlerische Lebensbedingung abgeht. Einen ganz ähnlichen Mangel lassen seine instrumentalen Schöpfungen erkennen. Statt zusammenhangsvoller, organisch fortschreitender Entwickelung gewahren wir in ihnen eine bunte Reihe melodischer und modulatorischer Einzelheiten. Die strenge Geschlossenheit des thematischen Processes ist aufgegeben und das lockere Band der bloßen Gedankenassociation an die Stelle getreten. Wie in den höchsten sittlichen Thaten des Menschen, so vermählen sich auch in dem echten Kunstwerk Nothwendigkeit und Freiheit zum innigsten Bunde. Je nachdem das eine oder andre dieser Momente einseitig sich geltend macht, wird entweder das Wesen oder der schöne Schein geopfert. Dort sind es körperlose Schatten, hier ungestalteter Stoff, denen wir uns gegenüber befinden. Nicht gehörte zu Webers künstlerischer

4*

Ausrüstung jenes plastische Vermögen, das beim Schaffen im Grunde nur den den Tönen eingeborenen Bildungstrieb gewähren läßt, jenes schöpferische Schauen, dem zugleich mit und aus dem Inhalt die Form als dessen eigenste Thätigkeit und naturgemäße Darstellung sich erzeugt. Er bedurfte der stetigen Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand. Indem seine Phantasie denselben umklammerte, von allen Seiten mit blühendem Leben umgab, fand sie den Halt, der ihr die Stelle des aus eigener Kraft stark und straff emporstrebenden Wuchses vertreten mußte. Wenn in der Oper das Drama, auf dem gesammten Gebiet des Vocalen der Text zu diesem Zweck sich darbot, so war der Componist genöthigt, innerhalb des Instrumentalen, wo ihm solche Stütze fehlte, den Mangel durch ein rein vorgestelltes Etwas zu ersetzen. In seinen Klavierwerken, wenigstens in allen anspruchsvolleren, erscheint ihm der Concertsaal als Turnierplatz, der Spieler als ritterlicher Kämpe, der vor versammeltem Volke Proben der Tapferkeit und Geschicklichkeit ablegt. Seinen Ouvertüren dient aber als Programm der Inhalt der folgenden Handlung. Weber gehörte zu den hervorragendsten Pianisten seiner Zeit. Er hatte als Virtuose glänzende Triumphe aufzuweisen, namentlich den Schwung und das Feuer seiner Improvisation wußte man nicht genug zu rühmen. Daß der Genius des Instruments ihm besonders gewogen und vertraut gewesen, läßt auch die Betrachtung der diesem gewidmeten Arbeiten auf den ersten Blick erkennen. Unter ihnen begegnen uns die meisten Gattungen der Klaviermusik, von dem Concert und der Sonate bis hinab zum Tanz und Marsch. Je kleiner der Rahmen war, den seine Tonsprache zu erfüllen hatte, um so voller und frischer quoll sie aus seiner Seele. Keine einzige unter seinen Sonaten kann in Rücksicht auf Eigenthümlichkeit der Erfindung

und Reiz des Ausdrucks mit der „Aufforderung zum Tanz“, den Polonaisen in E- und Es-dur sich messen. Deutlich wird man bei den ersteren inne, daß die Form nicht aus der künstlerischen Idee hervorgewachsen, sondern lediglich ein äußeres Fachwerk geblieben. Stets scheint der concertirende Virtuose dem Componisten die Hand zu führen. Auf echte Perlen der Klavierliteratur stoßen wir dagegen unter denjenigen Arbeiten, die ihrem Charakter nach nicht genöthigt waren, über die knappste Lied- und Tanzform hinauszugehen. Unversehrt geblieben bis auf den heutigen Tag ist der Glanz der Jugend und Schönheit, der in Stücken wie der „Aufforderung zum Tanz“ und jenen beiden Polonaisen über jeden Ton sich ergossen. Die Musik beschränkt sich hier keineswegs darauf, die rhythmischen Bewegungen der Tänzer zu ordnen und zu begleiten, sie entrollt sich vielmehr zu einer Aufeinanderfolge dramatisch bewegter Scenen, welche die Romantik des Ballsaals zum Inhalt gewählt. Nicht allein von dem Wiegen und Schweben der Paare, auch von dem Sehnen und Drängen der Herzen bringt sie Kunde. Brausende Festlust, glühender Lebensdrang, verführerische Liebeslockung schlingen um uns ihre magischen Kreise. Die poetische Weihe empfangen aber diese Klänge von der strotzenden Gesundheit der Empfindung, die in ihnen pulsirt, wie von der ritterlichen Stattlichkeit und Vornehmheit des Ausdrucks. Es wurde der Einwirkung gedacht, welche die durch Schubert idealisirte Tanzweise auf Chopin geübt, und von nicht geringerem Einfluß auf den letzteren sind die Weber'schen Muster der Gattung gewesen. Bei aller geistigen Verwandtschaft, welche diese mit den Walzern, Polonaisen und Mazureks des Nachfolgers verknüpft, macht sich indessen ein sehr charakteristischer Unterschied bemerkbar. Hier wie dort ist die Grundstimmung durchaus erotisch; während sie jedoch

in den Schöpfungen des deutschen Componisten frei, fröhlich und hoffnungsvoll aufjubelt, versenkt sie sich bei dem Andren in die süße Wehmuth müde und träumerisch nachgenießender Rückerinnerung. Jauchzend erhebt jener den überschäumenden Becher der Freude zum Munde, dieser hat den Trunk bereits bis auf den letzten Tropfen geleert. Wenn von Webers Klaviersachen nur das Wenigste Gemeingut des Dilettantismus geworden, so empfehlen sie sich um so nachdrücklicher allen berufsmäßigen Pianisten zu ernstem Studium. Zunächst bieten sie durch ihren Spielreichthum, ihre dem Ausdrucksvermögen des Instruments aufs Engste sich anschmiegende Haltung in Rücksicht auf technische Fertigkeit trefflichen Bildungsstoff. Dabei sind sie für die weitere Entwickelung der Klaviercomposition von besonderer Bedeutung gewesen. Wem es um einen gründlichen Einblick in dies Gebiet der Kunst zu thun ist, wird nicht umhin können, sich mit ihnen angelegentlich zu beschäftigen. Wie Weber der Vorgänger Chopins gewesen, so finden wir seinen Einfluß in einem großen Theil der Mendelssohn'schen und Schumann'schen Klaviermusik wirksam. Auf der andren Seite hat ihm diejenige Richtung, bei der es sich lediglich um prunkvolle Schaustellung virtuosenhaften Bravour handelt, eine Menge dankbarer Effecte abgelauscht; was aber dort als eitler Flitterstaat der Töne erscheint, strömte ihm aus seinem eigensten Wesen als die naturgemäße Lebensäußerung einer ebenso frisch und voll empfindenden wie energisch sich bethätigenden Individualität hervor. Das Klavier war es endlich auch, das dem Componisten den Weg in das ernste Reich der Kammermusik gewiesen, heimisch ist er indessen nie auf diesem Gebiet geworden. In einem Trio für Klavier, Flöte und Cello wie in einigen Arbeiten verwandter Art ist die musikalische Substanz viel zu leicht gewogen, um ihnen noch etwas mehr als

ein bloß biographisches Interesse zu verleihen. Allerlei Abfälle von der reichlich besetzten Tafel der Weber'schen Oper haben hier ihre Verwendung gefunden. Im Hinblick auf diese mit flüchtiger Hand hingeworfenen Gelegenheitsstücke pflegt mancher zunftmäßige Musiker nicht ohne einen gewissen Anflug von Selbstzufriedenheit sein Bedauern auszusprechen, daß eine von der Natur so überschwänglich gesegnete Phantasie es zur rechten Zeit versäumt habe, der heilsamen Zucht der Schule sich zu unterwerfen. Unter den Werken des Tondichters suche man vergeblich nach einem richtig angelegten und durchgeführten Sonatensatz, weil er in Allem, was zur eigentlichen Compositionstechnik gehörte, stets Naturalist geblieben. Wie mich dünkt, stehen aber hier Ursache und Wirkung grade im umgekehrten Verhältnis. Es ist nie die Art eines Künstlers von Gottes Gnaden gewesen, irgend welchen Keim, der in seiner Seele geruht, verkümmern zu lassen. Weber hat die großen Formen der Instrumentalmusik nur vorübergehend berührt, weil sie sich ihm zur getreuen Kundgebung seines innersten Wesens von Haus aus versagten. Nicht in der Sprache des Klaviers, nicht in der des Orchesters konnte sich seine eigenste künstlerische Persönlichkeit offenbaren, er bedurfte der Bühne, um zu vollem sinnlichen Leben zu erwecken, was in ihm sang und klang. Indem unsre Betrachtung sich den drei Opern zuwendet, die den Genius ihres Urhebers in seiner männlichen Reife zur Erscheinung gebracht, haben wir zunächst einen Augenblick bei der Gestalt zu verweilen, welche durch ihn die Ouvertüre empfangen.

Die Sitte, mit einer instrumentalen Einleitung das gesungene Drama zu eröffnen, verdankt ihren Bestand weder einem gedankenlosen Herkommen noch dem Gelüste unsrer Componisten, zuerst einmal in ganzer Person als absolute Musiker den Schauplatz zu betreten, bevor sie ihn mit dem

Dichter und dessen Geschöpfen theilen, sie entspringt vielmehr aus einer ästhetischen Nothwendigkeit, aus dem gebieterischen Bedürfnis nach einer angemessenen Vorbereitung auf die Gaben, die unserer warten. Das Reich des schönen Scheins ist die gemeinsame Heimat aller Künste. Selbst diejenige unter ihnen, welche die bunte Fülle des Wirklichen am vollständigsten und handgreiflichsten abspiegelt, die dramatische, hat zur Voraussetzung eine poetische Fiction. Um an ihre Schöpfungen zu glauben, sie als warmes Leben zu empfinden und zu genießen, muß man sich willig der holden Täuschung hingeben. Noch durch eine breitere Kluft als das recitirende Schauspiel ist nun aber von der realen Welt die Oper geschieden. An die Stelle der gesprochenen Rede, dieses allgemeinsten und verständlichsten Ausdrucksmittels, tritt hier die Musik, und zwar handelt es sich für sie nicht allein darum, durch die Macht ihrer Töne die Resonanz der vom Text angerufenen Gefühle und Stimmungen zu verstärken und zu vertiefen; höher und umfassender ist die Aufgabe, die sie vorfindet, sie soll aus ureigenem Vermögen die handelnden Personen in aller Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit individueller Besonderung zu unmittelbar sinnlichem Dasein verkörpern, soll Wesen, die Geist von unsrem Geist und Fleisch von unsrem Fleische sind, mit Einem Worte lebendige Menschen schaffen. Die Ouvertüre hat hier aber die Bedeutung, das Gemüth emporzuheben aus der uns umgebenden Alltäglichkeit, ihm das Wunderreich zu erschließen, in welchem die tongestaltende Phantasie als oberste Herrin und Meisterin waltet. Je nach dem loseren oder engeren Zusammenhange zwischen diesen instrumentalen Vorspielen und den Werken, zu deren Aufnahme sie unsre Seele in Bereitschaft setzen, lassen sich mehrere Arten derselben unterscheiden. Zu dem gesungenen Drama, das sie einleiten, können sie zunächst in

einem ganz allgemeinen und äußerlichen Verhältnis stehen, sich damit begnügen, den Hörer im Tempel der Kunst willkommen zu heißen, ihn zur Aufmerksamkeit und Sammlung zu mahnen, die Saiten in seiner Brust, in denen des Werkeltags Leiden und Freuden gewühlt, zu stimmen, damit sie fähig werden, in ursprünglicher Reinheit die empfangenen Erschütterungen dem inneren Sinne zu überliefern. Diese Art der Ouvertüre behauptete bis zum letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts uneingeschränkte Herrschaft, und die italienische Oper ist nie über sie hinausgekommen. Seit jeher hatte in ihr der Prolog des Orchesters nur den Zweck, dem Publikum anzukündigen, daß alle Veranstaltungen zur musikalischen Lustbarkeit getroffen seien und die eigentlichen Festgeber, die Sänger und Sängerinnen sogleich erscheinen würden. Da immer wieder auf dies und nichts Andres Alles hinauslief, trug mancher Componist, z. B. auch noch Rossini, kein Bedenken, denselben Instrumentalsatz verschiedenen Werken voranzuschicken.

Ihre geistige Weihe empfing die Ouvertüre von demselben Meister, der die Oper zum musikalischen Drama erweckte. Bis dahin nur heimisch in der Sphäre untergeordneten Tonspiels, wurde sie nun Träger einer ganz bestimmten künstlerischen Idee. Was sich später auf der Bühne leibhaftig begeben, die Freuden und Schmerzen, deren Widerhall wir von den Lippen der Sänger vernehmen sollten, alles das warf bereits seinen Schatten in das Orchester, gewann in dessen Sprache ahnungsvollen Ausdruck. Gluck ist der Vater dieser klassischen Ouvertüre, in dem Schaffen Mozarts, Cherubinis und Beethovens breitete sie sich dann weiter zu reichster Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen aus. Zu ihrem Wesen gehört, daß sie, obwohl den Stimmungscharakter der folgenden Handlung getreu abspiegelnd, doch

nirgends die Grenzen der reinen Musik überschreitet, also Sinn und Bedeutung in sich selbst trägt. Sie bedarf, um gewürdigt und genossen zu werden, keines erläuternden Programms, wenn auch unsre Bekanntschaft mit dem Inhalt der Textdichtung auf manche Einzelheit noch ein helleres Licht werfen mag. Es hat mit der klassischen Ouvertüre nach dieser Seite hin genau dieselbe Bewandtnis wie mit den übrigen Gattungen der Instrumentalmusik. Auch die Symphonien, Streichquartette, Klaviersonaten unsrer Meister finden in sich ihre Erklärung. Wer wollte indessen leugnen, daß in vielen Fällen die Kenntnis der Umstände, unter denen sie geschaffen worden, der gelegentlichen Anregungen, die sie hervorgerufen, nicht allein das Interesse an ihnen steigert, sondern uns auch noch mehr in den Tönen entdecken läßt, als diese an und für sich auszusagen vermögen. Stilvoll baut sich die klassische Ouvertüre auf, nur nach den Gesetzen der musikalischen Architektonik entwickelt sie ihre Formen. Wenn sie es auch nicht immer verschmäht, dem Munde der Sänger einzelne Züge zu entlehnen, so verfährt doch der Componist in der Wahl seiner Motive nach freiem künstlerischen Ermessen. Während die Ouvertüre zur Iphigenia in Aulis auf die Arie des Agamemnon, die zum Don Juan auf das zweite Finale durch handgreifliche Anklänge hindeutet, enthält ein andres unübertroffenes Muster der Gattung, die Ouvertüre zur Hochzeit des Figaro, nichts dergleichen. Umsonst suchen wir hier nach einer Wendung, die in der Oper selbst wiederkehrte, und doch giebt es im gesammten Bereich unsrer Kunst kein stimmungsvolleres, dramatisch bewegteres, seinem Zweck entsprechenderes Tongemälde. Alle Geister des Muthwillens, der Neckerei und Schalkhaftigkeit, die den Personen des Stücks lächelndes Geleit geben, sind bereits im Orchester vollzählig beieinander.

Die reflectirende Richtung, die in unsrer modernen Musik immer siegreicher vordrang und sie zu dem Versuch trieb, nach Dingen ihre Hand auszustrecken, die nur der Rede oder der gegenständlichen Darstellung zugänglich sind, sie gewann nun aber auch in der Ouvertüre Raum, und machte sich hier um so entschiedener geltend, da sie in der Natur der Aufgabe ihre Berechtigung zu finden schien. Lediglich mit ihrem Orchester unternahmen es die Componisten, das gesammte Drama abzuschildern. Den ersten Schritt that bereits Beethoven in der großen Leonoren-Ouvertüre, Form und Wesen der Kunst waren jedoch in seiner Seele viel zu fest gegründet, um ihn eine Bahn verfolgen zu lassen, die weit über die Grenzen des musikalischen Vermögens hinausgeführt haben würde. Allein auch hier glaubten Andre ihren Ausgangspunkt grade da nehmen zu sollen, wo der Meister, in richtiger Würdigung der dem Instrumentalen innewohnenden Ausdrucksfähigkeit, aufgehört. Was bei ihm ein vereinzelter Versuch geblieben, wurde von ihnen zu einem System ausgebildet. Der tiefgreifende Einfluß, den Fidelio auf die Opern Webers geübt, tritt auch in der Gestalt zu Tage, welche der Componist des Freischütz, der Euryanthe, des Oberon, der Ouvertüre gab. Diese begnügte sich nicht, präludirend den rein musikalischen, also der Mittheilungsfähigkeit des Orchesters zugänglichen Stimmungsgehalt der folgenden Handlung abzuspiegeln, sie sollte vielmehr handgreiflich die wichtigsten Charaktere und Scenen an dem Hörer vorüberführen. Wenn Beethoven es für gut gehalten, dem Wunderbau seiner großen Leonoren-Ouvertüre jene plötzlich hereinklingende Trompetenfanfare, die im Stück selbst die Katastrophe ankündigt, als eine gewiß fremdartige, zunächst noch ganz unverständliche Episode einzufügen, so setzte Weber seine instrumentalen Prologe fast durchweg aus derartigen ihre

Erklärung von der Bekanntschaft des Hörers mit dem Inhalt des Dramas borgenden Fragmenten zusammen. Ein doppelter Uebelstand war aber damit verknüpft. An die Stelle organischer Entwickelung trat ein Nebeneinander bloß äußerlich verbundener Tongestalten; ferner gingen die meisten Gesangsmelodien, ihrem ureigenen Element entrückt und dem einen oder andren Instrument zugewiesen, ihres besten Zaubers verlustig. Grade die glücklichsten musikalischen Gedanken pflegen mit dem innersten Lebensnerv an dem Organ zu hängen, dem sie der Componist ursprünglich in den Mund gelegt. Vom quellenden Wohllaut der Beethoven'schen Adagien verführt, hat man es mehrfach versucht, sie durch eine hinzugefügte Textunterlage in Gesangsstücke zu verwandeln, etwas Befriedigendes ist aber nie dabei herausgekommen. Nicht weniger mislich erscheint es nun in den meisten Fällen, eine Vocalmelodie als Instrumentalmotiv zu verwenden. Wo die Mozart'sche Ouvertüre einzelne Anklänge der folgenden Oper entlehnt, geschieht es wenigstens nicht im Hauptsatz, der aus frei erfundenen und darum entwickelungsfähigen Themen sich aufbaut. Das Wesen der echten Gesangsmelodie bringt es eben mit sich, daß sie von Haus aus schon viel zu fertig und in sich abgeschlossen ist, um nicht jeden Versuch, musikalische Dialektik an ihr zu üben, spröde abzuwehren. Wie die Opern Webers den Uebergang von dem klassischen Stil zum modernen Realismus bezeichnen, so gelangte das Wesen des letzteren bereits in den Ouvertüren zum Durchbruch. Der dramatischen Bestimmtheit des Ausdrucks wurde das ideale Moment, die künstlerische Form geopfert. Am weitesten nach dieser Seite hin ging der Componist in dem Prolog zu demjenigen Werke, in welchem er die Summe seines gesammten Denkens, Schauens und Empfindens niederzulegen gedachte. Der Euryanthe einleitende Orchestersatz präsentirt uns gleich=

sam das Register zur folgenden Oper. Mit dem Finger kann man auf die verschiedenen Motive weisen, von denen das eine ritterlichen Glanz, ein andres zärtliche Minne, ein drittes den Geist Emmas, ein viertes die Bosheit Lysiarts und Eglantinens dem Hörer vergegenwärtigen soll. Das Band, das diese Tonbilder mit einander verknüpft, ist kein musikalisches mehr, den inneren Zusammenhang müssen wir aus unsrer Vorstellung ergänzen. Doch wie oft in der Kunst und zumal in der der Töne die That gegen alle ästhetische Weisheit ihr Recht behauptet, so spotten auch die Weber'schen Ouvertüren mit ihrem glühenden Lebensdrang der grauen Theorie. Was in ihnen zunächst den Sinn gefangen nimmt, das ist der blühende Reiz des Colorits. Betrachtet man unsre klassischen Symphonien und Ouvertüren, so fällt hier überall der Schwerpunkt in das Streichquartett und zwar mit gutem Grunde, denn es bildet im Orchester recht eigentlich den gestaltgebenden Factor, dasjenige Element, welches als bevorzugter Träger der musikalischen Entwickelung für die Reinheit und Folgerichtigkeit der Zeichnung einzustehen hat. Ueber diese den Glanz und die Mannigfaltigkeit der Farben auszugießen, liegt den Blasinstrumenten ob. Daß nun aber Weber den letztern einen bis dahin ungekannten Spielraum gestattet, hängt mit dem innersten Zuge seiner Natur zusammen, haben wir doch eben gesehen, daß bei ihm das Formelle von der realistischen Fülle des Ausdrucks überwuchert wird. Unser modernes Opernorchester ist seine Schöpfung, die instrumentale Malerei verdankt ihm einen unermeßlichen Zuwachs an neuen Klangmischungen. Die prägnante, das Gemüth des Empfangenden unwiderstehlich bestrickende Eigenthümlichkeit der Weber'schen Ouvertüren liegt indessen keineswegs allein in der bunten Farbenpracht, die sie vermöge der gegen früher tausendfältig gehäuften und

vermannigfachten Anwendung der Hörner, Clarinetten, Flöten, Oboen und wie die Sänger aus Holz oder Metall sich sonst noch nennen, vor uns ausbreiten; die Hauptsache ist, daß der warme, volle Puls dramatischen Lebens alle diese Gebilde vom ersten bis zum letzten Ton durchdringt. Ganz entsprechen sie dem Zweck, eine frohe erwartungsvolle Menge festlich zu begrüßen, deren Sinn zu spannen auf die wunderbare Welt, die wenige Augenblicke später vor ihr erscheinen soll. Indem sich endlich unsre Betrachtung den Weber'schen Opern selbst zuwendet, wollen wir an der Sylvana, an Abu Hassan wie den noch älteren Jugendarbeiten vorübergehen und gleich jene drei Werke ins Auge fassen, die ihrem Urheber für alle Zukunft eine der hervorragendsten Stellen in der Geschichte der Gattung sichern.

Daß fast um dieselbe Zeit die italienische, französische und deutsche Gesangsbühne eine wesentlich nationale Gestalt gewann, ist eine Erscheinung, deren innerste Ursachen über das Gebiet der Kunst weit hinausreichen. Die unmittelbar vorangegangene Periode hatte gedroht, die Grenzen der Länder gewaltsam aufzuheben, mehr als die Hälfte unsres Erdtheils in einen unnatürlichen Staatsverband einzuzwängen. In der Gefahr, mit ihrer gesammten Persönlichkeit einem unterschiedlosen Ganzen zum Opfer zu fallen, mußten die Völker sich getrieben fühlen, nur um so fester ihr eigenstes Selbst zu umklammern. Auf allen Gebieten geistigen Lebens und nicht am wenigsten in der Kunst, die allein den gesammten Reichthum des Gemüths in sich aufzunehmen vermag, suchte dieser Drang seine Befriedigung. Musik und Poesie folgten dem nämlichen Zuge, während sie von der vornehmen Höhe, der ort- und zeitlosen Allgemeinheit, die zum Wesen des klassischen Stils gehört, hinabstiegen und durch den Stoff wie durch die Form ihrer Gebilde zum

Widerspiel nationaler Besonderung sich darliehen. Einem von schwerer Krankheit Genesenden, oder einem von langer, bedrängnisvoller Irrfahrt Heimkehrenden glich das deutsche Volk nach den Freiheitskriegen. Wie jener allenthalben freundlichen Glanz statt des öden Grau ausgegossen erblickt, in welchem ihm ehedem die Macht der Gewohnheit Menschen und Dinge erscheinen ließ, wie ihn auf Schritt und Tritt eine Mannigfaltigkeit der sinnigsten Beziehungen begrüßt und umfängt, weil Alles neuen Inhalt und Reiz gewonnen, so fand das Geschlecht, das kaum seine höchste nationale Habe zurückerworben, von poetischer Verklärung die Welt umflossen, in der es sich eben wieder häuslich einzurichten gedachte. Der lang entbehrte Friede, die Seligkeit des Heimgefühls, die Ruhe, das Behagen, die nach einer Zeit voll schwerer Kämpfe, jäher die Gesammtheit wie das Geschick jedes Einzelnen feindlich bedrohender Umwälzungen in die Herzen eingezogen, sie gaben dem Leben und der gesicherten Ordnung, in die es zurückgekehrt, eine festliche Weihe. Während bis dahin schon der nächste Augenblick Alles zerstören konnte, woran die Liebe und Sorge der Menschen gehangen, wußten sie sich nun geborgen in dem Kreise, der ihr Dasein umschloß. Mit dem ganzen Reichthum seines Empfindens umfaßte das deutsche Gemüth dieselbe Wirklichkeit, aus deren engen Schranken und prosaischem Einerlei die Phantasie ehedem in das Reich des schönen Scheins geflüchtet. Wie warmer Sonnenglanz lag über dem Leben des Volks die Poesie des Friedens, sie idealisirte seine Arbeit und seine Freuden. Die duftigste Sangesblüthe jener kurz gemessenen Periode, mit der ein neues goldenes Zeitalter anzubrechen schien, war aber der „Freischütz", in ihm ergriff die Kunst Besitz von der wiedergewonnenen Heimat. Der nämliche Componist, in dessen „Leier und Schwert" die todesmuthige

Begeisterung seines Volks so gewaltigen Ausdruck gefunden, kündete nun in den süßesten Weisen das ganze Behagen deutschen Stilllebens, auf die stürmischen Kampf- und Siegeslieder folgte die Idylle des Friedens. Weber wäre nie der Liebling der Nation geworden, hätten nicht allen Wandlungen in deren Seele seine Töne mit naivem Verständnis sich aufs Innigste angeschmiegt. Die feinsten Gefühlsschwingungen der Zeit klangen hinein in sein Schaffen. Der Freischütz lieh der Freude an dem trauten Daheim, mit der das Volk die Rückkehr der alten Zustände begrüßte, ebenso beredten Ausdruck wie Euryanthe und Oberon der ins Unbestimmte schweifenden Sehnsucht, die bald an die Stelle jenes heiteren Sichgenügens getreten. Reichten doch wenige Jahre hin, von der Wirklichkeit den poetischen Schimmer abzustreifen, mit dem sie der durch deutsche Siege neubefestigte Friede übergoldet. Im Freischütz war bereits die Oper ohne die Irrfahrten durch das Nebelreich der Romantik, die sie später nachholte, gradenwegs aus der Region des Ideals, der Heimat des klassischen Kunstwerks, mitten in den lebensfrischesten Realismus gelangt. Der thatlose, völlig in weiche Lyrik aufgelöste Jünglingscharakter des Max, die träumerisch in sich hineinlauschende Agathe, die ganz dahingegeben der Ueberschwänglichkeit ihres Empfindens, Menschen und Dinge umher nur wie durch einen Schleier erblickt, die bang zusammenzuckt bei jedem Laut, der von draußen in den Sonntagsfrieden ihrer Liebe dringt, endlich ihr heiteres Gegenstück, Aennchen mit dem hellen Kinderauge und dem schalkhaften Lächeln auf den Lippen, sie sind echt nationale Grundtypen, allenthalben in der Wirklichkeit glauben wir auf ihre Doppelgänger zu stoßen. Wie sie insgesammt von unvermischt deutscher Art sind, so auch ihre Umgebung. Im patriarchalischen Försterhause und draußen im grünen Jagdrevier, in

der Dorfschenke und dem frohen Treiben, das sich um sie regt, beim Wettschießen und während des: „Wir winden dir“ der Brautjungfern, überall fühlen wir uns aufs Freundlichste von heimischer Sitte und Gewohnheit angesprochen. Kaum hoch genug sind gewiß dabei die Verdienste des Textes anzuschlagen. Nie hat in der That ein deutscher Operndichter mehr ins Schwarze getroffen, als Kind mit seinem Freischütz; aber Farbe und Duft, warmes blühendes Leben empfingen seine Gestalten erst von den Tönen. Durchweg ist die Musik tief eingesenkt in ein echt nationales Element. Die knappen Formen des Volksliedes, die Einfalt und Treuherzigkeit seines Ausdrucks sind der Boden, in dem sie wurzelt, dem sie ihre Kraft und Gesundheit verdankt. Derselbe behagliche Realismus, mit welchem sie sich in die kleinbürgerliche und ländliche Idylle versenkt, zeigt sich auch in ihrem Verhältnis zur Natur. Aufs Innigste ist sie vertraut mit deren Leben und Weben, nicht müde wird sie, der Klänge sich zu freuen, die sie ihr abgelauscht. Sie kennt die Geheimnisse der Grotten und Klüfte, das Rauschen der Bäume, das Brausen der Winde, alle Stimmen der Fluren und Wälder rufen in ihr tausendfältigen Widerhall wach, sie hat Farben für das Zwielicht, die Mondnacht, die Schatten des wolkenschweren Gewitterhimmels. Weber ist vor allen Andren der Sänger unsres deutschen Waldes. Wie dieser schon der Preciosa und ihren spanischen Zigeunern Grüße gesandt, so athmen wir überall im Freischütz seinen würzigen Hauch. Und mit der Freude des Componisten an der Natur hängt sein Zug zum Phantastischen eng zusammen, ist doch das letztere, soweit es nicht auf ein leeres Spiel der Einbildung hinausläuft, nur eine poetische Verkörperung des Elementaren. Kein Volk besitzt einen reicheren Sagen- und Märchenschatz als das deutsche, weil kein andres mit so liebevollem Auge die

Welt um sich her geschaut, sie mit gleicher Innigkeit umfangen. Sämmtliche Mächte der Natur gewannen ihm persönliches Leben. Die unzähligen Wesen, mit denen es die Berge und Thäler, die Wälder und Ströme, das Innere der Erde, die Luft bevölkert, sie alle geben Zeugnis von dem Reichthum seines Gemüths, von der sinnigen Weise, in der es jeden Eindruck aufgenommen und sich gegenständlich gemacht. Auch mit ihrem Wohlgefallen an dem Wunderbaren erscheint die Freischützmusik so recht aus dem Urquell nationalen Empfindens geschöpft. Zur leibhaftigsten Unmittelbarkeit versinnlicht hat sie durch die Macht ihrer Töne die Lieblingsgebilde der Volksphantasie, den Teufel, die wilde Jagd, die übrigen gespenstischen Kinder der Nacht und des Waldes. Weit auf that sich vor ihr das bunte Zauberreich des Märchens, und wer später zu diesem den Zugang gesucht, ließ sich von ihr den Weg dahin weisen. Bis auf den heutigen Tag ist die Wolfsschluchtscene mit ihrem harmonischen und instrumentalen Spuk der große Farbenkasten für die mannigfaltigsten Schattirungen des Dämonischen und Phantastischen. Seiner Natur nach entzieht sich das Außermenschliche dem Vermögen der menschlichen Stimme, es findet allein seine Darstellung in der Tonmalerei des Orchesters. Wie schon bemerkt worden, gehört aber grade die virtuose Behandlung des Colorits zu den vornehmsten Eigenthümlichkeiten in der künstlerischen Ausrüstung Webers. Fassen wir das Gesagte zusammen, so spiegelt kein andres Werk unsres Meisters dessen geistiges Antlitz so treu und allseitig ab wie der Freischütz. In ursprünglichster Reinheit gewahrt man hier die drei Elemente neben und mit einander, die den Grundaccord in dem Wesen des Componisten bilden: die fast weibliche Weichheit der Empfindung, die gemüthvolle Theilnahme an den kleinen Freuden und Leiden des alltäg-

lichen Lebens, endlich den Hang und Drang zum Phantastischen. Ein breiter Strom süßer Melodie, genährt aus den frischen Quellen des Volksgesanges, durchzieht das Werk von einem Ende zum andren. In der Kunst wie im Leben gilt uns die Naivetät für eine der edelsten Eigenschaften und zu jedem Ton hat sie ihren Segen gegeben. Dem heutigen Geschlecht, an dessen Wiege bereits die Melodien des Freischütz erklungen, ist eine deutsche Bühne ohne ihn fast ebenso undenkbar wie ein deutscher Frühling ohne Veilchen und Maiblumen. Man versuche aber doch einmal sich den überwältigenden Eindruck zu vergegenwärtigen, den das Werk bei seinem ersten Erscheinen hervorrufen mußte. Was es unsrem Volke dargebracht, war etwas ganz Neues und doch Allen von Jugend auf bekannt und lieb. Das musikalische Drama hatte bisher seinen Schauplatz gar nicht weit genug in die Ferne verlegen können. Fidelio spielt in Spanien, die Entführung im Orient, die Zauberflöte im alten Aegypten. Aus blutlosen Schatten und Masken bestand das Personal der italienischen, aus hoch idealen Gestalten das der klassischen Oper. Hier war dagegen Alles so traulich nahe, so mitten aus dem vollsten Leben gegriffen. Lange, bevor die Dorfgeschichten Mode geworden, hatten uns bereits Weber und Kind das Muster einer solchen geschenkt. Bewunderungswürdig ist die seelenmalerische Meisterschaft der Tonsprache. Mehrstimmige Sätze gleich dem Duett und Terzett des zweiten Acts, so ausdrucksvoll in jedem Zug sind seitdem nicht wieder geschrieben. Durch das Hineinragen der übersinnlichen Mächte gewinnt die kleine, enge Welt, in der sich die Handlung bewegt, einen weiten, unendlich bedeutsamen Hintergrund. Mit unsren besten Volksliedern theilen die meisten Gesänge des Freischütz den Vorzug ewiger Jugend. Sie sind herrlich wie am ersten Tage

trotz der mehr als sechs Jahrzehnte, die an ihnen vorübergegangen.

Ein während der Arbeit an der Euryanthe geschriebener Brief legt die folgende Beichte ab: „Ich durchlebe noch einmal in der Erinnerung jene schöne Zeit, wo man sich glücklich fühlt, so viel zu wollen, und sich das Vollbringen gar so herrlich denkt. Wie oft enthielten meine höchsten Wünsche, die ich für unerreichbar hielt, das nun Erreichte, und um wie vieles schob sich doch das wahre schöne Ziel immer weiter und weiter hinaus in meiner Ueberzeugung, und wie wenig genügte ich mir selbst in dem, was Andren zu genügen scheint. — Glaube mir, ein hoher Beifall lastet wie eine große Schuldforderung auf der Seele des Künstlers, der es redlich meint, und er bezahlt sie nie, wie er wohl möchte. Was die Erfahrung zulegt, nimmt die dahinschwindende Jugendkraft wieder hinweg, und nur der Trost bleibt, daß Alles unvollkommen ist und man that — was man thun konnte.“ Mußte es Weber zu seinem bitteren Leid erfahren, daß weder der Euryanthe noch dem Oberon ein ähnlicher Erfolg beschieden sein sollte wie dem Freischütz, so bezeichnet doch die erstere, was den Krafteinsatz anlangt, den Gipfelpunkt in seinem gesammten Schaffen. Wir hätten sie unzweifelhaft als seine preiswürdigste That zu feiern, richtete sich der Werth des Kunstwerks allein nach der Größe und Kühnheit der Intention. Gestalt gewinnen sollte in ihr, was dem Auge des Meisters klar und lebendig die Verwirklichung gebieterisch heischend, als das Ideal des musikalischen Dramas vorgeschwebt, jene deutsche Oper, das „in sich abgeschlossene Kunstwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend, verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden.“ Meint man nicht in diesen Worten das ästhetische

Glaubensbekenntnis Richard Wagners zu vernehmen? Und ganz stimmt mit ihnen die Zurückweisung überein, die der Breslauer akademische Musikverein erfuhr, als derselbe im December 1824 eine Aufführung der Euryanthe im Concertsaal plante und bei dem Anlaß den Componisten um seine Einwilligung und um seinen Beirath anging. „Es bewegt mich wahrhaft recht schmerzlich (erwiderte Weber), daß ich diesem strebensfrohen, vertrauensvollen Aufruf nicht ebenso freudig Gewährung entgegenrufen kann. Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt." Der Boden des alten Singspiels, auf dem noch der Freischütz gestanden, war mit dem Verzicht auf die Beihilfe des gesprochenen Worts aufgegeben. Gewiß verstößt das Hin und Her von Gesang und Dialog gegen einen kategorischen Imperativ der Aesthetik, denn innere und äußere Harmonie ist ein Grundgesetz aller schönen Kunst. Eine Darstellungsweise, der bald die verständige Rede, bald der musikalisch verklärte Naturlaut des Gefühls zum Ausdruck dient, bietet statt eines organischen Ganzen eine bunte Reihe von Bruchstücken. Die italienische Oper, das nachgeborene Kind der Antike, hat deshalb nie jene Mischform gekannt, welche bis in dieses Jahrhundert hinein die deutsche Gesangsbühne beherrschte und aus keiner künstlerischen Idee, sondern lediglich aus der Macht der positiven Verhältnisse entsprungen war. Wie sehr nun aber auch die Beimischung des gesprochenen Worts den idealen Charakter des Kunstwerks antastet, einen unleugbaren praktischen Vortheil bietet sie dem Componisten doch. Zunächst darf er für jede seiner Musiknummern der frischen Empfänglichkeit der Hörer sicher sein, weil nach der klangarmen Rede die Töne schon durch ihre vollquellende Sinnlichkeit das Ohr

gefangen nehmen. Stets ist das Gemüth der Massen dem Reiz des Wechsels unterthan gewesen. Und noch schwerer als diese rein materielle Rücksicht fällt der folgende Punkt ins Gewicht. Ein Tondichter, der in seiner Oper den Dialog nicht verschmäht, befindet sich in der günstigen Lage, daß nicht allein die Handlung seinem Publikum ungleich verständlicher wird, sondern daß er auch bis zu einem gewissen Grade fertige Charaktere empfängt, die er nur noch mit seinen besten melodischen Blüthen zu schmücken braucht. Die unvermeidlichen Expositionen, die mühselige Wüstenwanderung durch den Sand und Staub der Alltäglichkeit sind ihm abgenommen, und er darf sich nun um so gemächlicher auf den grünen schattigen Oasen einrichten, seine Töne lediglich aus dem rein und voll aufsprudelnden Empfindungsgehalt schöpfen. Mit der gesprochenen Rede schloß Weber von der Euryanthe einen Factor aus, der ihm im Freischütz die Arbeit leicht gemacht, ihn in jeder Weise freundlich gestützt und getragen hatte. Unendlich gesteigerte Ansprüche an die eigene Kraft verlangte diesmal seine Aufgabe. Es liegt in der Natur der Sache, daß die durchcomponirte Oper eine ungleich breitere Anlage fordert als diejenige Art, die noch mit dem einen Fuß im Singspiel steht, denn ihren ganzen melodischen, harmonischen und rhythmischen Apparat ist die Musik gezwungen in Bewegung zu setzen, um ungefähr dasselbe auszusprechen, wozu die beflügelte Rede eben nur eines einzigen Athemzugs bedarf. Ohne irgend welchen Rest nahm die Euryanthen-Partitur das gesammte Drama in sich hinein, um es aus eigenstem Vermögen wiederzugebären. Keineswegs darauf beschränkt, bloß dem rein lyrischen Element ihre Töne zu leihen, hatte sie den Verlauf der Handlung bis in alle Einzelheiten abzuschildern. In ganzer Figur sollte sie vor uns die Charaktere erstehen lassen, die in der Dialog-Oper nur

gleichsam reliefartig ausgeführt werden. Gegenüber dem Freischütz haben sich deshalb alle Proportionen erweitert. An die Stelle des einfachen liedmäßigen Zuschnitts sind vielgliederige Sätze von beträchtlicher Ausdehnung getreten, jeden Act schließt ein umfangreiches Finale, in welchem dem Chor eine hervorragende Rolle zugefallen. Mit den dramatischen Functionen des letzteren hat es überhaupt jetzt eine ganz andre Bewandtnis. Nicht mehr von bloß beiläufiger Bedeutung wie im Freischütz, erscheint er allenthalben in die Handlung verflochten. Die Tonsprache bewegt sich mit Vorliebe auf dem zweifelhaften Grenzgebiet zwischen Recitativ und Cantilene, weil sie hier jedem Stimmungswechsel des Textes am behendesten folgen, ihren Zug nach realistisch detaillirendem Ausdruck am freiesten walten lassen kann. Diese sogenannte Scenenform, die in ihren letzten Consequenzen zum uranfänglichen Chaos des jeder schönen Schranke ledigen Gefühlsergusses zurückführt, wurde von Weber auf der Bühne eingebürgert. Mit beiden Händen haben seine Nachfolger nach dem verhängnisvollen Erwerbe gegriffen, als dessen rücksichtsloseste Verwerthung das declamatorische Princip Richard Wagners sich darstellt.

Die Familienähnlichkeit zwischen dem Freischütz und der Euryanthe ist übrigens nicht zu verkennen. Aus dem passiven Wesen des Adolar und seiner gefühlsseligen Braut lauschen die weichen Züge des Max und der Agathe deutlich genug hervor, und die Gestalt des Kaspar hat sich zum dämonischen Zwillingspaar Lysiart und Eglantine verdoppelt. Wie aber der Componist die kleinbürgerliche Gesellschaft, in der er so heimisch gewesen, mit dem mittelalterlichen Königshofe vertauscht, so erscheint auch überall der Gefühlsausdruck um ein paar Octaven höher gegriffen. Die naive Unmittelbarkeit des Schaffens ist einem planmäßigen, auf Einen Punkt

gerichteten, von der Reflexion geleiteten, künstlerischen Wollen gewichen. Zunächst hatte die schärfere Spannung des dramatischen Princips die Häufung und Steigerung der Darstellungsmittel zur Folge. Wie in so vielen andren Beziehungen, gewahren wir auch in der Behandlung des Orchesters seit jeher einen wesentlichen Gegensatz zwischen der italienischen und der deutschen Oper. In jener mehr oder weniger darauf beschränkt, das unentbehrliche Element der Harmonie herbeizubringen, und nur als bescheidener Hinter- und Untergrund im Verhältnis zu den Stimmen verwandt, durfte es in dieser sich ungleich freier bethätigen. Je mehr ihm auf seinem souveränen Gebiete, dem der Symphonie und Ouvertüre, die Kraft gewachsen war, um so unwiderstehlicher fühlte es sich getrieben, auch auf der Bühne vollen Gebrauch von seinem Vermögen zu machen. Wenn das Orchester schon im Fidelio mit seinem Spielreichthum von allen Seiten die Stimmen umrankt und übersponnen hatte, so erblicken wir in der Euryanthe etwas ganz Aehnliches, nur findet der Unterschied statt, daß es dort durch seine polyphone Energie, durch die unversiegliche Fülle und geistige Bedeutsamkeit der Gestaltung, hier durch den Materialismus des Colorits den naturgemäßen Schwerpunkt des Ganzen verschiebt. Das Uebergewicht des Instrumentalen trieb zugleich die Ansprüche an die Leistungsfähigkeit der Sänger ins Ungemessene. Noch weit mehr als einst Beethoven in Rücksicht auf Kraft und Umfang der Stimme seinem Florestan und Pizarro zugemuthet, glaubte Weber von den Darstellern des Lysiart und der Eglantine fordern zu dürfen. Aber auch rein innerlich betrachtet, verräth die Tonsprache den gewaltsamen Druck, welchen das Streben nach dramatischem Realismus auf sie geübt. Die menschliche Seele wird in zwei Hälften getheilt, die als abstract Gutes und schlechthin Böses unvermittelt sich

gegenüberstehen. Diesem Zuge der Musik nach dem Pathologischen leistete der Text mit seiner herzkranken Romantik erheblichen Vorschub. Wie gewichtig und zahlreich nun aber auch die Bedenken sind, zu denen das Werk herausfordert, üben wird es doch stets von Neuem seine Macht auf jedes für den Zauber der Töne nicht ganz unempfängliche Gemüth. So oft die Handlung zu einem lyrischen Ruhepunkte gelangt, gewinnen fast immer Empfindung und Ausdruck ihre volle Gesundheit und Frische zurück. Mit ihren lieblichsten Blüthen hat die Melodie diese windgeschützten, vom dramatischen Höhenzug des Ganzen seitabliegenden Stellen übersäet. Zu dem Besten, das wir Weber verdanken, gehören die Frauen- und Männerchöre im Eingange, Adolars Romanze, das erste Finale, das Duett „Hin nimm die Seele mein" und der ritterlich vornehme Jagdchor. Der hier angeschlagene Ton, der bereits in die Klaviersachen des Componisten so hell hineingeklungen, durchdringt überhaupt die Musik der Euryanthe von Anfang bis zu Ende und giebt ihr ein Localcolorit, das durch seine Bestimmtheit schon auf die historische Oper hindeutet und sie vorbereitet. Hatte je eine dramatische Composition Anspruch auf die Bezeichnung eines Kunstwerks der Zukunft, so ist es diese. Nur langsam und mühselig gewann sie sich ihren Platz in dem Verständnis des Publikums. Vermochte sie auch nimmermehr dem Herzen des deutschen Volks so theuer zu werden wie der Freischütz, so traten doch antheilvolle Hingebung und eingehende Würdigung an die Stelle jener in die beschönigende Form eines Erfolgs der Achtung gekleideten Gleichgiltigkeit, auf die das Werk bei seinen ersten Schritten in die Welt stieß. Und noch in einem andren Sinn darf Euryanthe echte Zukunftsmusik genannt werden. Denn blickt man von ihr auf die ganze folgende Entwickelung, so ist es, als ob wir von einem

hohen Berge weit hinaus in die Lande schauten. Allenthalben sprudeln und rauschen die Quellen, um nach den verschiedensten Richtungen Fruchtbarkeit und Gedeihen zu tragen. Wie die Schumann'sche Lyrik von der Weber'schen Schöpfung befruchtet worden, so begegnet uns in dieser kein einziger Grundton der Empfindung, der nicht später in der heroischen und romantischen Oper durch die mannigfachsten Modulationen der Lust und des Schmerzes weiter geklungen. Marschners Templer und Jüdin steht in den engsten Beziehungen zur Euryanthe und zugleich liegen schon in ihr alle Keime des Wagner'schen Musikdramas. Ja bis zu dem Grade ist das Wesen des letzteren von dem einen Werk gefangen genommen, daß selbst dessen Libretto tiefgreifenden Einfluß auf den Lohengrin-Text geübt. Wer gewahrte nicht in jedem Zuge die Blutsverwandtschaft zwischen der Herzogin von Savoyen und der von Brabant, zwischen Lysiart und Telramund, Eglantine und Ortrud und nicht minder zwischen den beiden Schattenkönigen? Unermeßlich sind die Folgen, welche Euryanthe für die weitere Gestaltung des musikalischen Dramas gehabt. Sie beschränken sich nicht allein auf die deutsche Bühne, auch jenseit des Rheins gewannen sie Boden. Meyerbeer übersetzte das Vermächtnis des Weber'schen Genius ins Französische und gründete so jene Schule, die gegenwärtig in Gounod ihren hervorragendsten Vertreter gefunden. In der Richtung auf das Charakteristische hat Euryanthe unsren Componisten unerschöpfliche Fundgruben geöffnet. Sie gab dem Mittelalter Sang und Klang, ihr Adolar mit dem Schwert in der einen und der Leier in der andren Hand ist der Stammvater jener ruhmreichen Helden und schmachtenden Troubadours, von deren tapferen Thaten und süßen Liedern die neueste romantische Oper so voll ist. Soll ritterliches Wesen oder helle Festfreude in Tönen geschildert

werden, so muß jetzt Weber seinen Beistand leihen. Er war ferner der Erste, der auf die Bühne jene, man möchte sagen überweiblichen Frauengestalten gerufen, deren Wesen nur aus Mondschein und Blumenduft gewoben scheint, die in ihrem gesammten Empfinden uns an einen lang hingezogenen, in weiter Ferne leise und wehmüthig verhallenden Ton gemahnen. In ihnen gewann musikalischen Ausdruck, was seitdem für den Inbegriff deutscher Jungfräulichkeit gegolten. „Vergebens sucht man (sagt Gustav Engel in der Vossischen Zeitung) bei Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven nach etwas Aehnlichem. Es mußte die Periode der Romantik vorangegangen sein und die moderne deutsche Lyrik ihre ersten Versuche gemacht haben, bevor daran zu denken war, daß auch in der Musik sich dieser Typus ausprägen konnte. Die Weber'schen Frauenfiguren beruhen auf jenem Cultus der Liebe, der in der Jungfrau etwas Heiliges, Göttliches erblickt, das von der groben Materialität des Irdischen in einem geringeren Grade berührt ist, als das männliche Wesen, das daher auch bestimmt ist, ein stilles, beschauliches Leben der edelsten Empfindungen und der reinsten Herzensgüte zu führen und auf das Gesammtleben der Menschheit durch sein bloßes Dasein verklärend und reinigend zu wirken." Und nicht weniger zahlreich als die Epigonen Adolars und Euryanthens ist die Nachkommenschaft des andren Paares. Jede einzelne Wendung in dem Munde des Lysiart und der Eglantine gewann im Verlauf der Zeit das Ansehen von landläufigen Ausdrucksschablonen, die Romantik des Häßlichen, die auf unsrer heutigen Bühne eine solche Rolle spielt, verdankt ihnen ihre stärksten Schlagworte. Das Werk bezeichnet auf solche Weise einen der wichtigsten Wendepunkte; mit ungleich mehr Recht als im Freischütz oder im Oberon haben wir in ihm die große Wasserscheide zwischen der klassischen Oper und dem modernen Musikdrama zu suchen.

Die blaue Blume, die unsrer romantischen Dichtung im Traume erschien und ihr das sehnsüchtig begehrte Ziel auf allen Irrfahrten gewesen, im Oberon finden wir sie zu vollster Herrlichkeit erblüht. War Euryanthe vor jener Wirklichkeit, die uns im Freischütz so traulich umfängt, in eine weitentlegene Vergangenheit zurückgeflohen, so stellt sich das letzte dramatische Werk Webers als reinste musikalische Verkörperung des Märchens dar. Aufgegeben sind hier alle Beziehungen zur realen Welt, abgestoßen von deren nüchternem Ernst und grauer Alltäglichkeit hat die Empfindung allein noch Freude an dem bunten Spielzeug der Phantasie. Was, verglichen mit Euryanthe, zunächst im Oberon ins Auge fällt, das ist der Verzicht auf jene innige Gemeinschaft und Gegenseitigkeit, zu der sich dort das dramatische und musikalische Element verbunden. Die Darstellung bewegt sich in den bequemen Formen des Singspiels, der gesprochene Dialog ist in sein Recht wieder eingesetzt, die ganze Handlung verfolgt lediglich den Zweck, eine Reihe von Situationen herbeizuführen, ebenso fähig als bedürftig, den Strom der Töne in sich aufzunehmen. Wie wir später sehen werden, betrachtete Weber die Gestalt, in welcher er das Werk auf die englische Bühne gebracht, als keine endgiltige. Er gedachte, es nachträglich für Deutschland von Grund aus umzuarbeiten und bei dieser Gelegenheit Alles zu entfernen, wozu ihn die Rücksicht auf den zur Eile drängenden Ablieferungstermin wie auf die Neigung des Londoner Publikums genöthigt. Es kann zu nichts frommen, wollte man darüber grübeln, welches das Ergebnis solcher Umbildung gewesen, namentlich ob es der Musik gelungen wäre, die vielfältigen Mängel und Unvollkommenheiten vergessen zu machen, die dem Text vermöge seines gemischten Ursprungs aus dem Wieland'schen Epos und der Shakespeare'schen Ko-

mödie anhaften. Hüon und Rezia, die beiden Hauptgestalten, entbehren jedes individuellen Gehalts, es sind die schattenhaften Typen des Märchenprinzen und seiner Prinzessin, der Inbegriff aller männlichen Tugend und Tapferkeit ist der eine, der Ausbund weiblicher Schönheit und Lieblichkeit die andre. Mühselig hat Weber gerungen, diese starren Masken zu Fleisch und Blut zu verkörpern, namentlich war es die spröde Natur seines Helden, die jedem Versuch, sie in musikalischen Fluß zu bringen, unüberwindlichen Widerstand entgegengesetzt. Vergeblich ist hier aller Glanz der Gesangsbravour aufgeboten, wie zu Eis gefroren sind die Töne unter dem lebensfeindlichen Hauch, der sie aus dem Libretto angeweht. Fast nur gewaltsam sich spreizende Rhetorik enthält Hüons große Arie, wohl hören wir seine Ritterrüstung rasseln, aber ihrem Träger schlägt kein Herz in der Brust. Ungleich gefälligeren melodischen Schmuck hat der Componist seiner Rezia geliehen, sie bestätigt aufs Neue die Erfahrung, daß unsre moderne Musik ihr Bestes in der Darstellung des Weiblichen zu geben pflegt. Zu wirklicher Einheit und organischer Geschlossenheit vermochte indessen auch dieser Charakter nicht zu gelangen; grade auf der Höhe seiner Entwickelung, in der Arie „Ocean du Ungeheuer“, zerstäubt der Inhalt in einzelne Interjectionen. Einen recht frischen, naiven Ton schlagen die Gesänge Fatimens und Scherasmins an, namentlich den beiden Romanzen der Ersteren hat Webers Muse ihr freundlichstes Lächeln geschenkt. Ganz wo anders liegt indessen der künstlerische Schwerpunkt des Werks, denn das lockere epische Gefüge der Handlung, in der sich rein äußerlich Bild an Bild reiht, mußte für die Musik die nothwendige Folge haben, daß der psychologische Ausdruck sich nirgends sonderlich vertiefen konnte. Den süßen Kern der Oper bilden die in den zartesten Wohllaut getauchten Weisen Oberons

und seiner Gespielen. Das Phantastische, das schon in den Freischütz so bedeutsam hineingeklungen, ist hier zur freiesten und reichsten Entfaltung gelangt, und es zeigt sich uns zugleich von seiner verführerischsten Seite. Nicht mehr sind es unheimliche Spukgesellen, die wilden Söhne der nordischen Natur, die im Sturm der Töne vorüberbrausen, sondern die heiteren Kinder des sonnigen Südens schlingen um uns ihren magischen Reigen. Bestrickender melodischer Reiz, duftiges Helldunkel der Harmonie, liebkosende Rhythmen, eine bunte Mannigfaltigkeit schimmernder und schillernder Instrumentalfarben, mit Einem Wort, was auch nur der Musik an ureignem Zauber innewohnt, vereinigt sich in dieser Elfenromantik, den Sinn gefangen zu nehmen. Es ist ein wohliges Wiegen und Wogen, eine spielselige Anmuth der Töne, denn nur in des Menschen Gemüth wechseln ruhelos Lust und Schmerz, aber unberührt bleibt von dem Kampfgetümmel der Gefühle und Leidenschaften das Leben und Weben jener Elementargeister. Daß damit in der That etwas ganz Neues in unsre Kunst eingeführt worden, beweist die Vergleichung des Oberon mit der Zauberflöte, in der es sich scheinbar um ganz ähnliche Dinge handelt. Hier wie dort zwei Liebende, die sich den mannigfachsten Proben unterwerfen müssen; in ihr Schicksal ist ein andres Paar verflochten, das in seinem ganzen Denken, Empfinden und Thun die humoristische Kehrseite zu dem hochgestimmten Idealismus des Helden und der Heldin bildet. An einer Menge von Zaubereien fehlt es ferner in keiner der beiden Opern. Wenn auch nun in einzelnen Nummern der Mozart'sche Einfluß mehr oder weniger deutlich erkennbar zu Tage tritt, so springt doch auf der andren Seite der Gegensatz um so schärfer ins Auge. Sämmtliche Gestalten in der Zauberflöte zeigen echt menschliche Züge, die märchenhafte Hülle birgt als Kern einen

unerschöpflichen Schatz reinster, edelster Humanität. Durchaus heimisch ist dagegen Oberon in einem Traumreich der Phantasie, aus dem kein Weg in die Wirklichkeit zurückführt. Als letztes Vermächtnis seines Genius hat uns auf solche Weise Weber jene ganz bestimmte Gattung musikalischer Romantik hinterlassen, welche eine Zeit lang fast ausschließlich die gesammte weitere Entwickelung beherrscht, die eins der wichtigsten Elemente in dem Wesen Mendelssohns und Schumanns geworden und noch immer in unzählige Schöpfungen der Gegenwart hineinklingt. Vor Allem war es die Instrumentalmusik, die sich jubelnd des neuentdeckten Gebiets bemächtigte. Hatte sie hier doch freien Spielraum, ihr bestes Vermögen, ihre Bravour in der Behandlung des Colorits nach Herzenslust zu bethätigen. Je weniger sie in sich die Fähigkeit fühlte, in der Kundgebung des allgemein Menschlichen den Schöpfungen der klassischen Periode es gleichzuthun, um so mehr fand sie Genüge in dem phantastischen Tonspiel. Das erste und genialste unter allen diesen Werken, welche die von Weber eingeschlagene Richtung weiter verfolgt, Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum, bekennt ausdrücklich ihre Abhängigkeit vom Oberon, eines ihrer prägnantesten melodischen Gebilde hat sie dem zweiten Finale entlehnt. Und nicht bloß im Orchester, auch auf unsrer Bühne tummeln sich noch immer weidlich die Geister, die der Meister gerufen. Sie begegnen uns ferner in jener landläufigen Art von Cantaten, in welchen Märchenstoffe musikalisch hergerichtet sind. Die Elfen, Nixen und wie sich die Wesen sonst noch nennen, die in den Lüften schweben, auf den Wellen sich schaukeln, im Inneren der Erde hausen, sie sind sämmtlich, dank dem Zauberhorn Oberons, dem Willen jedes Componisten jetzt unterthan.

Karl Maria von Weber kam in Eutin am 18. December 1786 zur Welt. Sein Vater, Franz Anton, geb. 1734, stammte aus einer in Oberösterreich angesessenen, ehedem reichbegüterten Familie. Er war der Bruder jenes Fridolin Weber oder von Weber, dessen zweite Tochter, Constanze, Mozarts Gattin geworden. Nach dem Tode seiner ersten Frau, die ihm drei Söhne und fünf Töchter geschenkt, schloß er bereits in vorgerücktem Alter eine zweite Ehe. Er vermählte sich 1785 mit Genoveva von Brenner. Diese zählte kaum achtzehn Jahre, als sie von Wien, wo sie zur Sängerin sich auszubilden gedachte, ihrem Manne nach Eutin folgte. Außer Karl Maria gebar sie ihm noch zwei Kinder, die aber schon in früher Jugend starben. Obgleich längst in bedrängte Umstände gerathen, hatte Franz Anton mit Entzücken auf seinen wachsenden Familiensegen geschaut, denn er hegte das unerschütterliche Vertrauen, daß über seine Nachkommenschaft dieselbe Gnadenfülle sich ergossen, wie über das Salzburger Wunderkind, von dessen Triumphen in Deutschland, Holland, Frankreich, England, Italien der Ruf so viel gemeldet. Unter seinen Söhnen das dem Mozart'schen ebenbürtige Talent zu entdecken und es zu entwickeln, war seine eifrigste Sorge. Sie mußten sämmtlich Musiker werden, daß auch Karl Maria für keinen andren Beruf geboren sei, stand bei ihm fest. Der unzerstörbare Glaube an die Bestimmung des seiner Obhut anvertrauten Genius war indessen das Einzige, das der alte Weber mit Leopold Mozart gemein hatte; in allem Uebrigen erscheint er als dessen Gegenbild. Gänzlich gingen ihm die Eigenschaften ab, deren es zu des Lebens ernster Führung bedarf. Die mannigfaltigsten Elemente begegneten sich in seinem Wesen, der Cavalier, der Künstler, der Speculant und Charlatan, sie alle hatten Theil an ihm. Ebenso wechselnd wie abenteuerlich in seinen Wünschen und Ent-

würfen, vermochte er weder an einem und demselben Orte noch in einer bestimmten Berufsthätigkeit auszudauern. Er war nacheinander kurpfälzischer Cornet, hildesheimischer Domänenbeamter, herumziehender Schauspieldirector, lübeckischer Capellmeister, Stadtmusicus in Eutin, dann wieder wandernder Theaterunternehmer, Compagnon bei den lithographischen Unternehmungen Sennefelders, des Erfinders des Steindrucks, und was nicht sonst noch. Seine Vielgeschäftigkeit, seine Großsprecherei, der sträfliche Leichtsinn in der Behandlung der eigenen wie der fremden Angelegenheiten, bereiteten dem Sohn tausendfaches Ungemach, dennoch hat dieser nie aufgehört, liebevolle Geduld und Anhänglichkeit dem Vater zu beweisen. Schon 1787 verließ wieder der letztere mit Weib und Kind Eutin, um während der nächsten zwölf Jahre an der Spitze einer hauptsächlich aus den Mitgliedern der eigenen Familie gebildeten Schauspielergesellschaft in verschiedenen Städten Mittel- und Süddeutschlands sein Glück zu versuchen. Karl Maria wuchs solchergestalt recht eigentlich unter den Coulissen auf. Die Bühne war der Spielplatz des Kindes, die Welt, die sie umschloß, seine Heimat. Den Segen einer stetig und regelrecht fortschreitenden Erziehung hat er, abgesehen von seiner angeborenen Kränklichkeit, bei dem raschen Wechsel des Aufenthaltes und der Zerfahrenheit des Vaters, freilich entbehren müssen. Unter den Lehrern, welche die ersten musikalischen Uebungen des Knaben geleitet, verdient der Stadtmusicus Heuschkel in Hildburghausen erwähnt zu werden. Ihm verdankte Weber, wie er in seiner kurzen Selbstbiographie berichtet, „den wahren festen Grund zur zukünftigen deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Klavier und gleiche Ausbildung beider Hände." Gegen Ende des Jahrhunderts sehen wir ihn in Salzburg bei Michael Haydn, dem Bruder des allgeliebten Meisters, den Contrapunkt stu-

diren. Die rechte Ruhe und Zeit zur stillen Arbeit des Lernens ward ihm indessen auch hier nicht gegönnt. Nachdem der Vater in seiner Ungeduld, die Augen der Welt auf das Talent des Sohnes zu lenken, dessen Erstlingswerk, sechs Fugetten enthaltend, veröffentlicht, nahm er ihn mit nach München, wo er durch Vervollkommnung der eben erfundenen Lithographie sich eine Existenz zu gründen gedachte. Ein Thema mit Variationen erschien dort eigenhändig vom Componisten gestochen. Während sich dieser immer eifriger in die Geheimnisse des Steindrucks vertiefte, spielte ihm ein günstiger Zufall den Text zu einer Operette in die Hand. „Das stumme Waldmädchen", so hieß der dramatische Jugendversuch, gelangte in Freiberg und Chemnitz zur Aufführung. Der erwartete Beifall blieb zwar aus, und nicht besser erging es 1803 in Augsburg der komischen Oper „Peter Schmoll", aber in Webers Brust war die Liebe zu den Tönen aufs Neue erwacht, und er hatte zugleich die Einsicht gewonnen, daß er keinen Schritt weiter gelangen könne, bevor er nicht mit entsagungsvollem Fleiße und geduldiger Ausdauer das für seinen Beruf nöthige Rüstzeug sich erarbeitet. Schon zwei seiner Brüder waren in der Schule des Altmeisters Joseph Haydn zu braven Musikern herangewachsen, dort wollte er das Versäumte nachholen. Durch einen um einige Jahre älteren Kunstgenossen, Johann Baptist Gänsbacher, den er in Wien kennen lernte und mit welchem er einen Freundschaftsbund fürs Leben schloß, wurde er indessen dem Abt Vogler zugeführt, und 1804 nach beendigten Studien verschaffte ihm die gewichtige Empfehlung des Lehrers die Capellmeisterstelle bei der Breslauer Oper. Allein schon im zweiten Jahre seiner Thätigkeit nöthigten ihn Zerwürfnisse mit der Direction zum Rücktritt. Eine Ouvertüre zu Turandot entstand in jener Zeit, auch eine Oper Rübezahl

wurde begonnen, deren instrumentales Vorspiel als Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister" uns noch heutigen Tages gelegentlich im Concertsaal begegnet. Immer drückender gestaltete sich inzwischen die äußere Lage des neunzehnjährigen Componisten. Als einzige Erwerbsquelle war ihm das leidige Stundengeben übrig geblieben, dabei hatte er die Sorge für den Vater und dessen Schwester mit auf sich nehmen müssen. In dieser Bedrängnis folgte er mit Freude einem Rufe nach dem oberschlesischen Carlsruhe, wo der kunstliebende Prinz Eugen von Württemberg residirte, und da bald der heranbrausende Kriegslärm den kleinen Hof verscheuchte, trat er, dank der Fürsprache seines Gönners, im Juli 1807 als Privatsecretär in die Dienste des Herzogs Alexander von Württemberg. Von sehr eigenthümlicher Art waren die Obliegenheiten, die seiner in Stuttgart warteten. Er hatte eine überschuldete Kasse zu verwalten, Buch und Rechnung über einen Haushalt zu führen, der aller Ordnung und Stetigkeit entbehrte, er mußte für die Verschwendungssucht seines Herrn um jeden Preis die Mittel herbeischaffen, drängende Gläubiger vertrösten, neue Credite gegen die Zusicherung von Wucherzinsen eröffnen, endlich zwischen dem Herzoge und dessen Bruder, dem Könige, den Boten und Vermittler machen und bei solchen Gelegenheiten die maßlosen Zornausbrüche des letzteren geduldig hinnehmen. Für die Widerwärtigkeiten seines Amts entschädigte er sich durch üppigen Lebensgenuß. Er wurde Stammgast in den Trinkstuben der Officiere, trat in enge Beziehungen zu den Damen der Hofbühne, hielt sich einen Diener und ein Reitpferd, that es überhaupt in Allem den jungen, reichen Cavalieren in seiner Umgebung gleich. Daß solcher Aufwand seine Einnahmen weit überstieg, kümmerte ihn wenig, so lange er nur Leute fand, die bereit waren, seine Gläubiger zu werden.

Die Schulden, in die er gerieth, trug er zwar später bis auf Heller und Pfennig ab, sie verschlangen aber geraume Zeit hindurch alle Früchte der angestrengtesten Arbeit. Einen seltsamen Eindruck macht es, wenn er in den Briefen an seinen Herrn diesem die traurige Lage der herzoglichen Schatulle in den lebhaftesten Farben schildert und ihn beschwört, die unvernünftige Verschwendung mit einer weisen Sparsamkeit zu vertauschen. War er doch weit entfernt, aus solchen Lehren für sich selbst Nutzen zu ziehen. Ueberschauen wir aber nun im Ganzen und Großen diese befremdlich abirrende Episode im Leben des Künstlers, so müssen wir uns zunächst daran erinnern, daß Weber noch nicht einundzwanzig Jahre zählte, als er nach Stuttgart kam; wir haben ferner die Verhältnisse in billigen Anschlag zu bringen, die er dort vorfand, die unmöglich ohne tiefeingreifende Rückwirkung auf das leicht bestimmbare Wesen des Jünglings bleiben konnten. Fast in allen Kreisen der württembergischen Hauptstadt herrschten damals jene sittliche Verwilderung, die zügellose Genußsucht, wie sie uns in den Zeiten völliger politischer Versunkenheit regelmäßig begegnen. Daß unter solchen Umständen Webers Muse immer einsilbiger wurde und beinahe ganz zu verstummen drohte, ließ sich erwarten. Abgesehen von dem musikalischen Unterricht, den er den Kindern des Herzogs ertheilte, übte er seine Kunst nicht als Lebensberuf, sondern als dilettantischen Zeitvertreib. Der Verkehr mit den Sängerinnen der Stuttgarter Bühne regte ihn an, sein Singspiel „Das stumme Waldmädchen“ zu einer Oper umzugestalten, die den Namen „Sylvana“ erhielt. Im Jahre 1807 begonnen, gelangte sie erst im Februar 1810 zum Abschluß. Außerdem fällt in diese Periode die Entstehung der melodramatischen Cantate „Der erste Ton“, Text von Rochlitz, ferner die komische Operette „Abu Hassan“, deren Stoff dem

Leben des Componisten entnommen ist. Zum Glück für die deutsche Kunst sollte ein zunächst in hohem Grade peinliches, aber in seinen Folgen wohlthätiges Ereignis unsren Tondichter den Stuttgarter Beziehungen plötzlich entreißen. In einer Kette verschiedener, theils durch eigenes Verschulden, theils durch ein böses Spiel des Zufalls herbeigeführter Begebenheiten, bei denen wir uns nicht aufhalten wollen, bildete seine plötzliche Verhaftung das letzte Glied. Er war in den Verdacht gerathen, Conscriptionspflichtige durch die ihnen gewährte Scheinanstellung im Hofhalt des Herzogs dem Kriegsdienst entzogen zu haben, und allerhöchsten Orts erging der Befehl, mit schonungsloser Strenge gegen ihn zu verfahren. Da indessen die Untersuchung eine Menge unliebsamer, für die nächsten Angehörigen des Königs in nicht geringem Maße beschämender Thatsachen an den Tag zu bringen drohte, setzte man den Gefangenen bald wieder in Freiheit, mit dem Bedeuten, daß er für alle Zukunft den württembergischen Boden bei schwerer Kerkerstrafe zu meiden habe. Die Katastrophe, die so unerwartet über ihn hereingebrochen, gab ihn nicht allein für immer seiner Kunst zurück, sie bewirkte auch eine heilsame Umwandlung in seinem gesammten Wesen. Verschwunden war der jugendliche Leichtsinn, mit männlichem Ernst und ruhiger Klarheit faßte er fortan sein Lebensziel ins Auge. Zunächst wandte er sich nach Mannheim, wo er in enge Verbindung mit dem bekannten Musiktheoretiker Gottfried Weber trat, dann nach Heidelberg, Baden-Baden und Darmstadt. Concerte und Compositionen wurden für ihn eine immer ergiebiger fließende Einnahmequelle. Der Abt Vogler nahm seinen alten Schüler, dessen Name bereits in der musikalischen Welt einen guten Klang hatte, als willkommenen Gast auf.

Ins Jahr 1810 fällt bereits die erste Anregung zum

„Freischütz“. Weber fand den Stoff in Apels Gespensterbuch, erkannte darin die Keime zu einem Operntext, wie er ihn sich nur wünschen mochte, und entwarf sofort das Scenarium. Wir haben aber das Geschick zu preisen, daß über diesen Anfang damals das Werk nicht hinauskam, zunächst andren Arbeiten Platz machen mußte und erst ein Decennium später von dem zum Meister herangereiften Manne Leben und Gestalt empfing. Die Jahre 1811 und 1812 füllten Kunstreisen aus. Sie führten Weber unter Andrem nach Frankfurt, München, in die Schweiz, ferner nach Prag, Leipzig, Dresden, Gotha und Berlin. An seiner Seite begegnet uns der Clarinettist Bärmann, dem er auch einige Compositionen gewidmet. Die Vorliebe für die Clarinette war eine Frucht der engen Freundschaft, die ihn mit dem Reisekameraden verknüpfte. Einen Augenblick verweilen müssen wir bei Webers Aufenthalt in Berlin, da ihm diese Stadt gleichsam eine zweite Heimat geworden. Obgleich im äußersten Norden unsres Vaterlandes geboren, erscheint er doch in seinem ganzen Denken und Fühlen von echt süddeutscher Art, sie verräth sich auch in dem frischen Waldesduft der Empfindung, der sein gesammtes Schaffen durchweht. Aus Oesterreich stammen die Eltern und den größten Theil der Jugend hat er in Schwaben, Franken, Salzburg und Wien verlebt. Für die weitere Entwickelung seines Genius, der die beste Kraft in einer Fülle wilder Blüthen zu erschöpfen drohte, war nun aber die scharfe kritische Luft, die seit jeher zu den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der preußischen Hauptstadt gehört, in hohem Grade segensreich. Wie sehr sie auf ihn einwirkte, seine Anschauungen klärte, allen seinen Bestrebungen eine immer festere Richtung gab, ist aus den von unsrem biographischen Gewährsmann mitgetheilten Briefen und Tagebuchbruchstücken deutlich zu erkennen. Zwischen dem Compo-

nisten der Sylvana und den musikalischen Celebritäten der Stadt gestalteten sich übrigens die Beziehungen nichts weniger als freundlich. Die Capellmeister Righini und Bernhard Anselm Weber waren ihm keineswegs hold, und der schroffe Zelter ließ etwas von einem „vorlauten Schwabenjungen“ fallen. Trotzdem fand Weber in der von dem letzteren gegründeten Liedertafel gastliche Aufnahme. Den warmen Antheil, welchen ihm die in diesem Verein heimische Kunstgattung abgewann, bezeugt der Eifer, mit dem er sich von da an der Pflege des Männerquartetts zuwandte. Eine hervortretende Stelle nimmt es in der Reihe seiner Werke ein. Zu denen, die sich ihm näher angeschlossen, gehörte der Zoolog und Professor an der Berliner Universität Lichtenstein, ferner der Kammerherr Friedrich von Drieberg. Desselben strenge Beurtheilung der Sylvana machte einen tiefen Eindruck auf den Componisten und bewog ihn zu einer theilweisen Umarbeitung der Partitur. Eine liebenswürdige Mischung von künstlerischer Demuth und männlichem Selbstgefühl offenbart sich in dem folgenden Geständnis des Tagebuchs: „Die letzten Bemerkungen (gemeint sind Driebergs Aeußerungen über die Oper) machten mich sehr traurig, weil ich ihre Wahr- und Unwahrheit nicht beurtheilen kann. Sollte ich keine Mannigfaltigkeit der Ideen besitzen, so fehlt mir offenbar Genie, und sollte ich mein ganzes Leben hindurch all mein Streben, all meinen Fleiß, all meine glühende Liebe einer Kunst geopfert haben, zu welcher Gott nicht den rechten Beruf mir in die Seele gelegt hätte? Diese Ungewißheit macht mich höchst unglücklich! Um keinen Preis möchte ich in der Mittelklasse von tausend und tausend Compositeurlein stehen, kann ich nicht eine hohe eigene Stufe erklimmen, möchte ich lieber gar nicht leben oder als Klavier-Professionist mein Brod mit Lectionen zusammenbetteln — doch ich will

meinem Wahlspruch keine Schande machen: Beharrlichkeit führt zum Ziel! Ich werde streng über mich wachen und die Zeit wird mich und die Welt belehren, ob ich echte treue Meinungen von Freunden redlich benutzt habe.“ Mehrfach treffen wir Weber in den folgenden Jahren in Berlin, und einem dieser Besuche verdankt dasjenige Werk seine Entstehung, in dessen kräftige Weisen bald die gesammte deutsche Jugend frohlockend einstimmte. Dem Lager eines siegreichen Heeres glich im Sommer 1814 die preußische Hauptstadt, eine große nationale Freuden- und Dankesfeier hatte die heimkehrenden Streiter dort vereinigt. Was ihre Herzen erfüllte, klang ihnen im mächtigen Strome der Töne entgegen aus jenen Sturm-, Kriegs- und Freiheitsliedern, mit welchen der Sänger von Leier und Schwert sein wehrhaftes Volk begrüßte. Ihnen folgte im nächsten Jahre die Cantate „Kampf und Sieg“, eine Verherrlichung der Schlacht bei Belle-Alliance. Von 1813 bis 1816 leitete Weber als Capellmeister die Prager Oper. Um die Verbesserung des Personals und Repertoires wie um die Bildung des Publikums erwarb er sich die mannigfachsten Verdienste. Nur verhältnismäßig geringe materielle Mittel standen ihm zu Gebote, aber sein Eifer und seine Umsicht traten überall ergänzend und belebend ein. Als ihm bei der Inscenirung des Don Juan die Kosten für das zweite Orchester im Finale des ersten Acts abgeschlagen wurden, bezahlte er sie aus der eigenen Tasche. In drei Monaten wurden zehn neue Opern einstudirt und in einer Weise zur Aufführung gebracht, die von der Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit aller Betheiligten rühmliches Zeugnis ablegte. So oft ein Werk von hervorragender künstlerischer Bedeutung zur Darstellung gelangte, suchte ihm Weber durch eingehende Artikel in den Prager Blättern Theilnahme und Verständnis zu gewinnen.

Er war überhaupt einer der ersten Componisten, deren Feder nicht bloß Noten geschrieben, sondern auch auf dem literarischen Gebiete sich Geltung verschafft. Mehr als ein Journal fand an ihm einen fleißigen Mitarbeiter, und ein Roman „Künstlers Erdenwallen", von dem größere Bruchstücke noch vorhanden sind, beschäftigte ihn lange Zeit. Eines der gefeiertsten Mitglieder des Prager Theaters war Karoline Brandt, die Vertreterin des Soubrettenfachs. Zu ihr, deren flüchtige Bekanntschaft er schon in Frankfurt gelegentlich der Aufführung seiner Sylvana gemacht und mit der ihn jetzt ein gemeinsamer Wirkungskreis vereinigte, faßte Weber eine tiefe Neigung. Karolinens Mutter war seiner Werbung entgegen, und erst nach schweren Kämpfen und Prüfungen erhielt er das Jawort von der Geliebten. Seine an sie gerichteten Briefe lassen uns bis auf den innersten Grund eines treuen ehrlichen Herzens blicken. Wir stehen am Ende der Lehr- und Wanderjahre, mit der Berufung nach Dresden beginnt diejenige Periode, in welcher der ganze weitere Verlauf dieses Künstlerlebens mit der Geschichte unsrer nationalen Gesangsbühne zusammenfällt.

Am 13. Januar 1817 traf Weber in der sächsischen Residenz ein, um mit einem Jahrgehalt von 1500 Thalern an die Spitze der von ihm zu bildenden deutschen Oper zu treten. Keineswegs reich an belebendem Sauerstoff war die geistige Atmosphäre, die ihn auf dem neuen Schauplatz umgab, mühselig und dornenvoll das Amt, das seiner wartete. Mit wehmüthig zurückgewandtem Blick hing die Stadt, aus deren Boden er eine frische Blüthe der Kunst wecken sollte, an dem achtzehnten Jahrhundert als an ihrem Perikleischen Zeitalter. Während andre deutsche Länder durch den Zuwachs an Macht und Ansehen wie durch ihr gesteigertes Selbstgefühl für die Leiden und Drangsale des Kriegs ent-

schädigt worden, hatte die Niederlage Napoleons dessen treuen Bundesgenossen Friedrich August die Hälfte seines Königreichs gekostet, und nächst ihm empfand seine Residenz diesen Verlust am schmerzlichsten. Längst dahin war der bunte Festglanz, den ehedem der sächsisch-polnische Königsthron um sich verbreitet. Schon geraume Zeit vor dem Kriege hatten anspruchslose Einfachheit und ängstliche Sparsamkeit die Stelle der früheren ausschweifenden Pracht und Verschwendung eingenommen, und am allerwenigsten konnte nach einem Frieden, der dem Lande so harte Opfer auferlegt, der Geist der heiteren Vergangenheit in das Dresdener Königsschloß zurückkehren. Die entsagungsvolle, weltscheue Einsamkeit und Stille, in welche sich der Hof zurückgezogen, warf über die ganze Stadt, die zu ihm als zu ihrem leben- und wärmespendenden Mittelpunkt emporsah, einen trüben Schatten. In sehr knappen kleinlichen Verhältnissen bewegte sich ihr Leben, frische Kräfte rührten sich auf keinem Gebiet, Alles trug den zahmen Charakter der bescheidenen Mittelmäßigkeit, die sich jahraus jahrein im engen Kreise des Gewohnten genügsam und leise hin- und herdreht. Nichts ist mehr geeignet, künstlerisches Schaffen und Wirken zu fördern, als die freudige Theilnahme, die es um sich her erweckt. Daß Weber auf keine begeisterte Zustimmung zu rechnen hatte, sollte er bald genug erfahren. Gleich nachdem er seine Stellung angetreten, richtete er in der „Abendzeitung“ an das Publikum eine Ansprache über die Grundsätze, die ihn bei seinen Bestrebungen leiten würden. Groß war in der That die Wirkung seiner Worte, aber keineswegs die von ihm beabsichtigte. Daß ein königlicher Diener wagte, von seiner amtlichen Thätigkeit öffentlich zu reden, schien unerhört, seine Freunde stutzten, seine Feinde frohlockten. Der Hof, seit jeher italienischer Sprache, Sitte und Kunst

zugethan, erblickte in der Gründung einer deutschen Oper nur ein vom gebieterischen Geist der Zeit ihm abgerungenes Zugeständnis. Die nachdrückliche Verwendung des Intendanten, Grafen Vitzthum, hatte die Berufung Webers durchgesetzt, aber der Sänger von „Leier und Schwert“ blieb persona ingrata. Umsonst widmete er dem ihm anvertrauten Amt seine ganze Zeit und Kraft, selbst seine Gesundheit, alles das nahm man danklos hin, nie ward es ihm verziehen, daß seine Muse in vollen Zügen aus dem Quell nationaler Begeisterung getrunken, der von den Schlachtfeldern der Freiheitskriege in das Gemüth des Volkes sich ergossen. Auf Schritt und Tritt fühlte er sich gehemmt und verletzt durch tausenderlei Intriguen seines glatten, geschmeidigen Kollegen. Morlacchi, der Capellmeister der italienischen Oper, erfreute sich der vollen Gnade des Königs wie der eifrigen Gönnerschaft des damals in Sachsen allmächtigen Ministers Grafen Einsiedel, während der deutsche Künstler keinen andren Fürsprecher hatte als seinen unmittelbaren Vorgesetzten. Bei jeder Gelegenheit bewies ihm dieser aufrichtigste Achtung und Freundschaft, aber die Macht des trefflichen Mannes reichte nicht so weit wie sein Wohlwollen. Graf Vitzthum gehörte nicht zu den Günstlingen des Hofes, die besten Absichten wurden ihm durch den zähen Widerstand der Personen und Verhältnisse vereitelt, die verständigsten Anordnungen durch offene und geheime Einflüsse gekreuzt. Müde und verbittert zog er sich nach einigen Jahren voll unausgesetzter Kämpfe von seinem freudelosen Amt zurück. Weber legte unverhältnismäßig hohen Werth auf die Gnade der Fürsten und die äußeren Ehren, welche diese zu verleihen pflegt, aber wie eifrig er auch um Hofgunst warb, nie ist sie ihm in Dresden zu Theil geworden. Als er nach der Geburt seines ersten Kindes den König und die

Königin zu Taufzeugen geladen und sie sich durch einen Kammerdiener und eine Kammerfrau vertreten ließen, empfand er das als einen der härtesten Schläge. Wie wenig erfreulich der Eindruck gewesen, den gleich die erste Berührung mit dem künstlerischen und geselligen Leben der sächsischen Hauptstadt auf ihn gemacht, erfahren wir aus den an die Braut gerichteten Briefen. So klagt er ihr: „Es ist eine Art von peinigendem, unbehaglichem Gefühl, wenn man Niemand hat, an dem man achtend und liebend hinaufsehen kann. Bis jetzt habe ich hier noch nichts Aehnliches gefunden, obgleich sehr viel Achtenswerthes, aber es steht mir Alles zu nahe, sie sind weder viel besser noch viel klüger als ich, und das ist recht fatal. Ich muß Jemand haben, mit dem ich wetteifern kann, dem ich gern den Rang ablaufen möchte, nicht in der Kunst, dazu giebts in der Welt Stoff genug, aber im Leben. Du kannst mir glauben, daß ich da manchmal nach Berlin zurückdenke." Allmählich befreundete er sich dennoch mit der neuen Heimat. Die Anhänglichkeit an den eigenen Herd, den er sich bald gründete, die Freude an den landschaftlichen Reizen der nächsten Umgebung, namentlich das Behagen, das er stets in seinem traulichen Hosterwitz fand, wo er die Sommermonate zuzubringen pflegte, dazu die Macht der Gewohnheit, alles das vereinigte sich, immer festere Bande zwischen seinem Gemüth und der Stadt zu knüpfen, die ihn bis zu seinem Tode unter ihre Bürger zählen sollte. Als er im Jahre 1821 aufgefordert wurde, die Leitung des Kasseler Hoftheaters unter glänzenden Bedingungen zu übernehmen, schlug er statt seiner Spohr zum Capellmeister vor, der in der That die Stelle erhielt und länger als dreißig Jahre bekleidete. Für ihn hatte dieser Antrag nur die Folge, daß man seine Besoldung von 1500 auf 1800 Thaler erhöhte. Wie lieb er indessen auch nach

und nach Dresden gewann, nie hörte er darum auf, die geistige Vereinsamung, in der er lebte, schmerzlich zu empfinden; seine Briefe geben diesem Gefühl immer von Neuem Ausdruck. So schreibt er im December 1822 an Lichtenstein in Berlin: „Gewiß bin ich ein von Gott mit vielem Glück überschütteter Mensch. Nur zwei Dinge betrüben mich gewiß mit Recht. Meine gar zu schwankende Gesundheit und mein Alleinstehen hier in jeder Hinsicht. Seit meinen bedeutenden Erfolgen habe ich manche betrübende Erfahrung in meiner Umgebung machen müssen, und das thut so weh. In Berlin, selbst in Wien, würde ich gewiß das Doppelte arbeiten wie hier, und zwar mit der größten Leichtigkeit, weil freudiger Trieb und Anregung da nicht fehlen. Hier muß ich alle Lust rein aus mir saugen, und daß sie dann selten erscheint, ist doch wohl natürlich."

Zu den hervorragenden literarischen Persönlichkeiten der Dresdener Gesellschaft, mit denen Weber gleich in den ersten Wochen nach seiner Ankunft nähere Beziehungen angeknüpft, gehörte auch Friedrich Kind. Sehr bald lenkte sich das Gespräch zwischen ihnen auf die Wahl eines Opernstoffes. Bereitwillig machte der Dichter verschiedene Vorschläge, geeignetes Material zu einem Libretto glaubte er unter Andrem in jener Erzählung aus Apels „Gespensterbuch" zu finden, die einst der Phantasie des Jünglings so warme Theilnahme abgewonnen. Man verständigte sich rasch über die Anlage des Ganzen, die bühnengemäße Gestaltung der Charaktere und der Handlung, namentlich auch über die Nothwendigkeit einer glücklichen Lösung. Nach zehn Tagen, am 1. März 1817, war der Freischütz-Text vollendet. Um allen späteren Irrungen und Streitigkeiten vorzubeugen, erwarb Weber für 30 Dukaten das Eigenthumsrecht an der Arbeit. Seine Briefe an Karoline gaben der Zufriedenheit mit dem Stoff

und der Gestalt, die er von der Hand Kinds empfangen, freudestrahlenden Ausdruck, und sein in dem seligen Vorgefühl des Schaffens schwelgendes Gemüth empfand es als einen grellen Misklang, als die kluge, in Theatersachen wohlerfahrene Braut auf eine Aenderung des Textes drang. Nach dem ursprünglichen Entwurf wurde die Oper von einem Gebet des Eremiten und einem daran sich schließenden Duett zwischen ihm und Agathe eingeleitet; Karoline schrieb nun: „Weg mit diesen Scenen, mitten hinein ins Volksleben mit dem Beginn der Volksoper, lasse sie mit der Scene vor der Waldschenke beginnen!“ Bei näherer Prüfung überzeugte sich Weber von der Richtigkeit dieser Bemerkung, es kostete aber harte Kämpfe, um dem widerstrebenden Dichter die Einwilligung abzuringen. Während den Componisten der „Euryanthe“ und des „Oberon“ mehr oder weniger knapp bemessene Ablieferungsfristen zur Förderung der Arbeit drängten, reifte der Freischütz Nummer für Nummer langsam und allmählich der Vollendung entgegen. Zu keiner seiner übrigen Partituren hat sich der Meister so viel Zeit gegönnt wie zu dieser. Am 2. Juli 1817 wurde die erste Note niedergeschrieben, im Mai 1820 das Ganze zu Ende gebracht. In diesen drei Jahren trug der Tondichter die Gestalten der Oper unabläßig mit sich umher, still und eifrig nach den leisen Stimmen hinhorchend, die sie in seiner Seele weckten. Die wahre und echte Musik ist aber stets die gewesen, welche, wie es hier geschah, scheinbar ohne jedes eigene Zuthun in seliger Bewußtlosigkeit gleich einem holden Wunder der Natur aus den verborgensten Tiefen des Gemüths emporgestiegen. In den späteren Schöpfungen Webers gewannen einzelne Züge seines Wesens noch reicheren, kräftigeren Ausdruck als im Freischütz; dieser spiegelt dagegen in ursprünglichster Reinheit und Frische die gesammte Persönlichkeit seines Ur-

hebers wider. Weil er aus dem freien harmonischen Spiel aller geistigen Kräfte hervorgegangen, gab es keine Saite in der Brust des Künstlers, die nicht ihren besonderen Ton in den vollen Strom des Wohllautes gemischt hätte. Und noch ein andrer Umstand hängt damit zusammen. Derselbe warme Hauch schöpferischer Liebe erfüllt das Werk von einem Ende bis zum andren, nirgends gewahrt man auch nur die leiseste Spur von überreizter oder ermüdeter Production, in jeder Note pulsirt der Herzschlag der Empfindung. Wenn „Euryanthe“ nach einem ungleich höheren, stolzeren Ziel getrachtet, wenn sie dem dramatischen Ausdrucksvermögen der Töne eine bis dahin ungekannte Welt erobert und auf solche Weise der ganzen weiteren Entwickelung den folgenreichsten Anstoß gegeben, so sind doch der deutsche Wald mit seinem würzigen Duft und seinem bald hell aufjubelnden, bald sehnsüchtig lockenden Hörnerklang, mit seinem geheimnisvollen Dunkel und nächtlichen Spuk, die Schenke mit ihrem rührigen Volksleben, das Forsthaus mit seiner bürgerlichen Tüchtigkeit und seinen holden Mädchengestalten stets die eigentliche Heimat der Weber'schen Muse geblieben, nach der sie von ihrer Wanderung durch die Ritterschlösser des Mittelalters und die Märchenpracht des Orients immer wieder den Blick verlangend zurückgewandt. Unter den Charakteren der Oper war es Aennchens lächelndes Bild, das zuerst vor der Phantasie des Componisten auftauchte und künstlerische Form gewann. Seiner Braut schrieb er: „Es ist curios, wie die Vorliebe zu Allem, was nur in der entferntesten Beziehung auf meine Lina steht, sich so auffallend bewährt. Das Aennchen, das so ganz Deine Rolle wäre, zieht mich vor Allem an, und ich muß unwiderstehlich diese Sachen zuerst componiren, wobei Du mir immer lebhaft vor Augen schwebst.“ Der erste Anfang wurde mit dem Duett des zweiten Acts

gemacht, daran reihte sich die große Arie der Agathe. Während er an dieser arbeitete, klagt er Karolinen, er könne immer noch nicht das Feuer, die Sehnsucht, die Gluth erreichen, die ihm dunkel vorschwebe. Weiterhin meldet er frohlockend: „Den 27. August die Arie componirt, deren letzte Strophe ich Dir geschickt habe. Es soll etwas Feuer darin sein und Du sollst seinerzeit darüber urtheilen." Im nächsten Jahre entstanden der Bauerntanz und die Arie des Max. Bei Weitem der größte Theil der Oper wurde während des Winters von 1819—20 niedergeschrieben. Zuletzt kam die Ouvertüre an die Reihe, am 13. Mai 1820 schloß mit ihr der Componist sein Werk ab.

Sobald Weber in Dresden einigermaßen festen Fuß gefaßt, nahm er den ersten längeren Urlaub dazu wahr, die Braut heimzuführen. Seine Vermählung wurde in Prag am 4. November 1817 gefeiert und das Tagebuch enthält darüber die frommen Worte: „Gott segne den Bund, der meine geliebte Lina zu meiner treuen Lebensgefährtin macht, und gebe mir Kraft und Fähigkeit, sie so glücklich und froh zu machen, als mein Herz es innig wünscht. Er leite mich in Thun und Lassen nach seiner Gnade!" Glück, Friede und Behagen hörten nicht auf in dem Hause zu wohnen, das er sich gegründet. In der Liebe zu ihm, in seinem wachsenden Ruhm, in der Sorge, mit der sie nicht müde wurde, ihn zu umgeben, fand Karoline tausendfältigen Ersatz für alle Ehren, welche ihr das Publikum früher erwiesen. Nie hat sie sich nach dem Schauplatz ihrer ehemaligen Triumphe zurückgesehnt. Von den vier Kindern, die sie gebar, überlebte nur ein Sohn beide Eltern. Für eine Künstlerehe giebt es wohl keine werthvollere Mitgift als die verständnisinnige Theilnahme der Frau an dem Wirken und Schaffen des Mannes, und im reichsten Maß ist unsrem Tondichter dieser Segen

bescheiden gewesen. Karoline, die er scherzhaft „seine Volksgalerie“ nannte, war stets die erste, die über seine Arbeiten zu Gericht saß, deren Rath und Urtheil seine ändernde und bessernde Hand vielfach geleitet. Gab uns doch eben erst die Umgestaltung des Freischütz-Textes einen Beweis von ihrem klaren Blick und richtigen Gefühl. Bei der Gründung der deutschen Oper, die am 30. Januar 1817 mit der Aufführung von Méhuls „Joseph“ ihre Thätigkeit eröffnete, galt es fast überall, von vorn anzufangen. Ein musterhaftes Orchester fand Weber allerdings vor. Außerdem standen ihm zu Gebote die Kräfte des recitirenden Dramas und des Singspiels, endlich aushilfsweise einzelne Mitglieder der italienischen Oper. Die nothwendigsten Lücken auszufüllen, die verschiedenen Elemente zu einem organischen Ganzen zu verbinden, den warmen Strom der eigenen Begeisterung für die vaterländische Kunst in den Sinn aller Mitwirkenden hinüberzuleiten, diese und ähnliche Geschäfte nahmen zunächst seine gesammte Zeit und Thatkraft in Anspruch. Er war weit entfernt, sich an den untergeordneten, rein handwerksmäßigen Obliegenheiten genügen zu lassen, auf welche der Capellmeisterdienst fast bei allen Hoftheatern beschränkt zu sein pflegt. Sein Wille erzwang sich auch jenseit des Orchesters unverbrüchlichen Gehorsam, sein Auge überwachte das Spiel der Sänger, er bestimmte Costüme, Decorationen, überhaupt die ganze Scenirung, sorgte für ein ebenso gediegenes als mannigfaltiges Repertoire, mit einem Wort der Inbegriff sämmtlicher am musikalischen Drama betheiligten Factoren fand in ihm den lebendigen Mittelpunkt. Zu den technischen Anordnungen, die gleich in der ersten Zeit ins Leben traten, gehörte die Einführung des Taktstocks statt der bis dahin üblichen Direction am Klavier. Mit größeren Schwierigkeiten war eine andre Maßregel verbunden. Es handelte

sich um eine zweckmäßigere Aufstellung des Orchesters, aber bei dem Widerwillen des Hofes gegen jede Neuerung konnte sie nur unter harten Kämpfen Stück für Stück ins Werk gesetzt werden. Webers amtliche Obliegenheiten beschränkten sich keineswegs auf seine Wirksamkeit im Theater, er hatte auch den musikalischen Theil des Cultus in der katholischen Kirche zu leiten. Zwei Werke größeren Umfanges, die Es-dur-Messe und die Jubel-Messe zur goldenen Hochzeit des Königs, die beide im Jahre 1818 entstanden, wurden für diesen Anlaß geschrieben. Wir sehen ferner unsren Tondichter bei den verschiedensten Hoffeierlichkeiten mit mehr oder weniger ansehnlichen künstlerischen Gaben bereit. Die bekannte Jubel-Ouvertüre mit dem God save the king am Schluß leitet einen jener Festgrüße ein. Sie gehört zu einer Jubelcantate, die ebenfalls im Jahre 1818 zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum Friedrich Augusts componirt wurde. In die beiden Monate unmittelbar nach der Vollendung des Freischütz fällt die Entstehung der „Preciosa“. Sie trat eher in die Oeffentlichkeit als jener und half ihm den Weg zum Herzen des Volkes bereiten. In diesem Singspiel, das auf solche Weise den drei romantischen Opern unsres Meisters präludirend voranging, schlägt Webers Muse den vollen Blick ihrer sinnigen blauen Augen zu uns auf. Trotz aller spanischen und zigeunerischen Tänze ist der Kern des Werkes echt deutsch, vor Allem die weibliche Hauptfigur, diese stillere Zwillingsschwester der Agathe. Der knappe melodramatische Rahmen gewährte bloß den Platz für eine Reihe von musikalischen Miniaturbildern. Pius Alexander Wolff, der sein Schauspiel „Preciosa“ schon 1811 geschrieben, war durch lange Uebung und Erfahrung in der Welt der Lampen und Coulissen wohl bewandert. Während seiner Beziehungen zur Weimarischen Bühne hatte er die Luft des

deutschen Musenhofes geathmet. Der Klang seiner Verse verräth deutlich, daß in seinem Ohr etwas von dem Strome des Wohllautes haften geblieben, der so stolz in den Werken unsrer großen nationalen Dichter rauscht. Wirklich poetischer Werth geht dem Stück ab, aber man erkennt in ihm überall eine nach der Theaterschablone ihrer Zeit geschulte, leicht und sicher gestaltende Hand. Als der Generalintendant der Berliner Bühne, Graf Brühl, daran dachte, „Preciosa" zur Aufführung zu bringen, wurde Weber von ihm und dem Verfasser ersucht, dem Singspiel, das schon einmal früher in Eberwein einen Componisten gefunden, den Schmuck seiner Töne zu leihen. Die Aufforderung kam ihm zuerst ungelegen, er erklärte, daß er eigentlich verschworen habe, Musik zu Schauspielen zu schreiben, da hier künstlerisch so gar nichts zu gestalten sei, indeß, weil es Brühl und Wolff wären, er es einmal wagen wolle. Je mehr er sich aber in die Aufgabe vertiefte, um so wärmeren Antheil gewann sie ihm ab. Das Localcolorit der Handlung, ihre Zigeunerphantastik, die sinnige Mädchengestalt, endlich der Wald, die grüne Heimat seiner Muse, übten auf ihn ihre Macht. Die Weisen, die er zur Dichtung gefügt, sind erfüllt und durchdrungen von dem Zauber jener dem inneren Drang entspringenden Freiwilligkeit, die allein den Gebilden der Kunst die rechte Weihe zu geben vermag. Am 15. März 1821 gelangte Preciosa zur Darstellung, und glänzend war der Erfolg. Von der Popularität, die sie sich sehr rasch errang, giebt der Umstand Zeugnis, daß bis auf den heutigen Tag noch einzelne Wendungen des Textes im Munde des Volkes leben und zum Schatz seiner geflügelten Worte gehören. Wenn ferner kein Jahr vergeht, ohne daß das Stück in dem Repertoire des einen oder andren unsrer Theater auftaucht und stets ein empfängliches Publikum findet, so verdankt es

dies günstige Geschick lediglich der vom Ablauf der Zeit unberührten Frische und Jugend der Musik.

Ein entscheidender Tag im Leben Webers und in der Geschichte unsrer nationalen Gesangsbühne war der 18. Juni 1821. An ihm hielt der „Freischütz“ seinen Einzug in das von Schinkel neuerbaute Berliner Schauspielhaus, das mit einem Prolog Goethes und dessen Iphigenie am 26. Mai dem Publikum eröffnet worden. Graf Brühl, seit einer Reihe von Jahren Freund und Bewunderer unsres Meisters, hatte für die Summe von 80 Friedrichsd'or das Prioritätsrecht an dem Werke erworben. Er hob es auch über die Taufe, der Titel „Freischütz“ rührt von ihm her. Um die fieberhafte Unruhe und Spannung zu ermessen, mit welcher man dem Erscheinen der Oper entgegensah, müssen wir uns jene Zeit und ihr überreiztes Interesse an allen literarischen und künstlerischen Ereignissen vergegenwärtigen. Nur noch in ihnen konnte das Volk, durch die verblendete, selbstsüchtige, unnatürliche Politik der Regierungen von der lebendigen Betheiligung am Staat ausgeschlossen, seinen Herzschlag vernehmen. In der Hauptstadt Preußens, das in den Freiheitskriegen die schwersten Opfer gebracht, die entscheidendsten Siege gewonnen, war nothwendigerweise das Nationalgefühl stärker erregt als irgendwo in unsrem Vaterlande. Wenn wir jetzt darüber lächeln, daß man dem Wettkampf zwischen Olympia und dem Freischütz mit einem Ernst zuschaute, dabei mit einem Eifer Partei ergriff, als ob es sich um eine welterschütternde Begebenheit gehandelt, so wollen wir wenigstens nicht die gesunde Wurzel verkennen, aus welcher diese leidenschaftliche, im Verhältnis zum Gegenstande und zu dessen Bedeutung gewiß krankhafte Stimmung der Gemüther erwuchs. Im Mai 1820 hatte Spontini, der musikalische Generalissimus des napoleonischen Frankreichs, der blechge-

panzerte Bühnencomponist, dessen Werke die stolze Waffenglorie des deutschen Erzfeindes abspiegeln, seine glänzende Stellung in Berlin angetreten. Nach 42 mühseligen Proben war seine Olympia am 14. Mai 1821 zur Aufführung gelangt. Der Erfolg schien zuerst unzweifelhaft, aber schon bei der zweiten Wiederholung zeigten die Zuhörerräume bedenkliche Lücken und die Freunde Webers, der am 4. Mai in Berlin eingetroffen, erblickten darin eine günstige Vorbedeutung für das Heil ihrer Sache. In dem heißersehnten Siege des Freischütz lag ihnen mehr als ein gewöhnlicher Theatertriumph, mehr als eine bloße Bestätigung ihrer ästhetischen Liebhabereien. Die Demüthigung, die der deutsche Meister dem Nebenbuhler, dem verhaßten übermüthigen Ausländer bereiten sollte, erschien ihnen zugleich als eine symbolische Niederlage der am Hofe allmächtigen Reactionspartei, als eine Huldigung, demselben vaterländischen Geiste dargebracht, der die Schlachten der Freiheitskriege geschlagen. Was vor Allem der Periode, die wir die romantische nennen, den besonderen Charakter gegeben, das war jener unruhig umherschweifende Drang der Volksseele nach einer ihrem reichen Inhalt entsprechenden Bethätigung. So lange dem neuerwachten Selbstgefühl der Nation die naturgemäße Theilnahme am Staat versagt blieb, suchte es mit fieberhaftem Ungestüm seine Befriedigung auf jedem ihm nur zugänglichen Gebiete. Bis zum Jahre 1848 trugen sämmtliche Bewegungen, die wissenschaftlichen, die künstlerischen, sogar die religiösen, eine politische Färbung. Vor Allem übte die Bühne mit ihrer weiten, hellen Oeffentlichkeit, der gegenüber die Einzelnen zum stimmberechtigten Publikum sich geeint fühlten, eine die Gemüther aufregende Gewalt, wie sie uns zum zweiten Male nicht in der deutschen Theatergeschichte begegnet. Keinem lag das Schicksal des Freischütz mehr am Herzen als dem Grafen

Brühl. Zu seiner leidenschaftlichen Abneigung gegen alles französische Wesen, seinem innigen Verhältnis zum Componisten gesellte sich noch die Hoffnung, gestützt auf die Erfolge der deutschen Oper, den immer lästigeren Anmaßungen und Eigenmächtigkeiten des amtlich ihm fast gleichgestellten, vom Hofe begünstigten Generalmusikdirectors mit stärkerem Nachdruck entgegentreten zu können. Für eine glänzende Ausstattung wurde nichts gespart, in sechzehn von Weber selbst geleiteten Proben mußten alle Mitwirkenden sich mit ihrer Aufgabe bis in die kleinsten Einzelheiten vertraut machen, die besten Kräfte der Bühne waren ihm zur Verfügung. Die Seidler gab die Agathe, die Eunicke das Aennchen, Stümer den Max, Blume den Kaspar. Da die Sängerin des Aennchen, im Hinblick auf die beiden dankbaren Arien der Genossin, mit ihrem bescheidenen „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ sich nicht begnügen mochte, fügte Weber nachträglich die Romanze des dritten Actes hinzu. Das „Einst träumte meiner sel'gen Base“, noch in Dresden begonnen, wurde in Berlin am 28. Mai vollendet. Gleich die erste Aufführung schlang um das Haupt des Componisten einen vollen Lorbeerkranz. Der laute Jubel, welcher der Ouvertüre folgte, verstummte zwar im Verlauf des ersten Actes immer mehr, aber das in die hellsten Farben der Jugend und Heiterkeit gekleidete Duett der beiden Mädchen, nur um so wirksamer nach der dumpfen Schwüle der vorangegangenen Scenen, und die Arie Agathens entschieden endgiltig das Schicksal der Oper. Bis zum Schluß gab ihr der jauchzende Beifall des Publikums das Geleit. Der Bericht in Webers „Tagebuch“ lautet: „Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause: ‚Der Freischütz‘, wurde mit unglaublichstem Enthusiasmus aufgenommen. Ouvertüre und Volkslied dacapo verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken

14 lärmend applaudirt. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe; ich wurde herausgerufen und nahm Frau Seidler und Frl. Eunicke mit heraus, da ich der andren nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. Soli Deo gloria." In den ersten sechs Monaten wurde der Freischütz 20 Mal gegeben, er hatte während dieser Zeit 13556 Thaler eingebracht. Ende 1822 schon erlebte er seine 50. Vorstellung mit 37018 Thalern Gesammteinnahme. Mit der 200. Aufführung am 26. December 1840 waren der Theaterkasse 94000 Thaler zugeflossen. Zum 301. Mal erschien die Oper auf der Berliner Bühne am 22. December 1858. Weber, der, wie berichtet worden, zugleich Eigenthümer des Textes war, hat als Frucht der Berliner Aufführungen Alles in Allem 660 Thaler bezogen.

Bei dem Erscheinen des Freischütz standen, wie es bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich zu geschehen pflegt, zunächst die Meinungen in zwei Extreme geschieden sich schroff gegenüber. Auf der einen Seite ein Rausch des Entzückens, auf der andren kühle Gleichgiltigkeit und vornehme Ablehnung. Wie diese Töne aus den innersten Tiefen eines echt deutschen Gemüths geschöpft waren, so drangen sie auch wieder gradenwegs in das Herz des Volks. Es vernahm in ihnen seine Muttersprache, den treuen Widerhall seines eigensten Empfindens. Ueberall fühlte es sich von seiner Heimat traulich umfangen. Weil sämmtliche Gestalten der Oper echte Kinder seines Geistes waren, liebte es in ihnen selbst die Schwächen und Fehler. Die Theater wetteiferten, Besitz von dem ihnen goldene Ernten verheißenden Stück zu ergreifen. Noch im Jahre 1821 faßte es auf den meisten deutschen Bühnen festen Fuß. Durchaus anders als das große Publikum verhielten sich jedoch zu dem Werke fast allenthalben die Aesthe-

tiker und Musiker von Fach. Man beschuldigte es, die Kunst aus ihrer ewigen Heimat, der Region des schönen Scheins, in den Staub der Alltäglichkeit herabgezogen, mit effectsüchtiger Berechnung auf die rohen Neigungen der Masse speculirt zu haben, wies mit ausgestrecktem Finger auf allerlei Verstöße gegen den Generalbaß und handgreifliche Reminiscenzen. Lag auch ein kleiner Bruchtheil dieser Vorwürfe in der Sache selbst begründet, so vergaß man doch über ihn in leidenschaftlichem Eifer den Dank für die verschwenderisch dargebotene Fülle neuen blühenden Lebens, man vergaß ferner in Betracht zu ziehen, ob die Abkehr vom klassischen Ideal, zu der hier die ersten Schritte geschehen, nicht vielleicht vermöge einer inneren Nothwendigkeit durch die ganze bisherige Entwickelung der Musik bedingt sei. Der alte Zelter, schon früher unsrem Componisten nicht sonderlich hold, schrieb an Goethe: „Eine neue Oper, Der Freischütz, von Maria von Weber, geht reißend ab. Ein einfältiger Jägerbursch (der Held des Stücks) läßt sich von Schwarzkünstlern, die ebenso einfältig sind, verführen, vermittels mitternächtlicher Zauberkocherei sogenannte Freikugeln zu gießen, und durch den besten Schuß seine eigene schon mit ihm versprochene Braut zu gewinnen, die er endlich mit solcher Kugel — erschießt? Bewahre! Auch diese trifft er nicht. Das Mädchen fällt nur vom Knalle und läßt sich Knall und Fall heirathen. Ob nun der Treffer das letztere besser kann, ist nicht angegeben. Die Musik findet großen Beifall und ist in der That so gut, daß das Publikum den vielen Kohlen- und Pulverdampf nicht unerträglich findet. Von eigentlicher Leidenschaft habe vor allem Gebläse nichts gemerkt. Die Kinder und Weiber sind toll und voll davon. Teufel schwarz, Jugend weiß, Theater belebt, Orchester in Bewegung, und daß der Componist kein Spinozist ist, magst Du daraus ab-

nehmen, daß er so colossales Nichts aus eben benanntem Nihilo erschaffen hat.“ Spohr erzählt in seiner „Selbstbiographie“, daß er im Jahre 1818 auch mit der Composition des Freischütz-Stoffs beschäftigt gewesen, die Arbeit aber zurückgelegt habe, da ihm Wilhelmine Schröder mitgetheilt, Weber behandle denselben Gegenstand. Er fügt hinzu: „Mit meiner Musik, die nicht geeignet ist, ins Volk zu dringen und den großen Haufen zu enthusiasmiren, würde ich nie den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den der ‚Freischütz‘ fand. Gespannten Ohres horchte Weber auf jedes Wort des Lobes oder Tadels, das seinen Werken galt, feindselige Kritiken konnten ihn bis zu leidenschaftlicher Erbitterung verstimmen. Als greller Mislaut klang deshalb in seine Berliner Triumphe eine in der „Vossischen Zeitung“ erschienene Beurtheilung aus der Feder des ihm von früher her befreundeten E. Th. A. Hoffmann. Im Ton ermunternden Wohlwollens gehalten, lief sie zuletzt auf eine Verherrlichung Spontinis hinaus.

In die Heimat zurückgekehrt, gedachte Weber seiner bereits früher begonnenen komischen Oper „Die drei Pintos“, zu der ihm Theodor Hell den Text geliefert. Er bestimmte sie für das Dresdener Theater, erhielt aber, als er höheren Orts seine Absicht anzeigte, zur Antwort: „Man müsse von Bestellung einer Oper bei ihm absehen, da sein ‚Freischütz‘ in Vorbereitung, dessen Erfolg noch abzuwarten sei und es unpassend erscheine, zwei kostspielige Opern von demselben Componisten kurz hintereinander auszustatten.“ Trotzdem hat ihn das Werk bis zu seinem Tode beschäftigt, im Nachlaß fand sich der vollständige Entwurf vor, dessen räthselhafte Ziffern und Zeichen zu deuten Meyerbeer und Marschner umsonst versuchten. Noch von einer andren, nur Fragment gebliebenen Oper, „Alcindor“, wird uns berichtet, der ein

Stoff aus Tausendundeiner Nacht zu Grunde lag. Indessen hatte das wachsende Glück des „Freischütz“ die Entzweiung des Dichters und des Componisten zur Folge gehabt. Der Erstere fand, daß seinem Verdienst an der Arbeit keineswegs der Antheil am Erfolge entspräche. Wie hoch er jenes anschlug, beweist z. B. seine naive Aeußerung über den Jungfernkranz. „Wie kann man doch,“ rief er verdrießlich aus, „nur diese Melodie so unmäßig loben! Die verstand sich bei den Worten ‚Wir winden dir u. s. w.‘ ja ganz von selbst und Jeder hätte sie gefunden!“ Umsonst übte Weber gegen die gereizte Empfindlichkeit des Freundes und „Mitvaters“ alle Schonung und Rücksicht, es gelang ihm nicht, das alte Verhältnis wiederherzustellen. Als er, obgleich längst rechtlicher Eigenthümer des Textes, sich entschloß, nachträglich das Honorar zu verdoppeln, wurden die von einem herzlichen Briefe begleiteten 30 Ducaten zornig zurückgewiesen und der Bruch war unheilbar. Früher war zwischen Beiden von einer Oper „Der Cid“ die Rede gewesen und Kind hatte schon den Plan des Ganzen entworfen. Einen Ersatz für den verlorenen Mitarbeiter glaubte Weber in Helmina von Chézy, einer Enkelin der Karschin, gefunden zu haben, an sie wandte er sich, als er von Barbaja, dem langjährigen Geschäftsfreunde Rossinis, und auch seit Kurzem Pächter der Wiener Hofbühne, aufgefordert wurde, eine Oper für das Kärnthnerthor-Theater zu schreiben. Die bewegliche Frau, deren poetischer Thatendrang stets nach Beschäftigung verlangte, ging mit Eifer auf die Sache ein. Durch ihre Beziehungen zu Schlegel in den abenteuerlichen Liebesgeschichten des Mittelalters wohl bewandert, legte sie eine ganze Reihe derselben vor, darunter die „Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe sa mie“ aus des Grafen Tressan Romanbibliothek, und solchen Zauber übten auf

Weber die Gestalten des ritterlichen Minnesängers und der gefühlsseligen Jungfrau, mit dem Herzen voll Unschuld und dem Auge voll Thränen, nicht weniger auch die bunte Scenerie, die der Palette des Musikers eine Menge neuer Farben verhieß, daß er trotz der unklaren, widerspruchsvollen, die dramatische Form spröde ablehnenden Handlung mit beiden Händen zugriff. Seinem in diesen Dingen so scharfen Auge entging gewiß nicht das Problematische der Aufgabe und dennoch mußte sie ihn unwiderstehlich anziehen. „Zunächst bot Euryanthe (wie Jähns ganz richtig hervorhebt) in der That eine Fülle grade derjenigen poetischen Motive, zu deren musikalischer Verkörperung Weber sich ganz besonders berufen fühlte. Für den genialen Charakterbildner ergab sich die lockende Aufgabe, vier verschiedene, bestimmt gezeichnete Gestalten in lebhaftester, ja leidenschaftlichster Entwickelung durchzuführen und auseinander zu halten; den Ton der Ritterlichkeit, der unleugbar eine hervorragende Seite von Webers künstlerischer Gefühls- und Ausdrucksweise bildete, hier war Gelegenheit, ihn auf das Wirksamste anzuschlagen, ausklingen zu lassen und die stolzen Hallen einer Königsburg mit dem adligen Klange seiner Chöre zu erfüllen; und dabei rauschte hinter diesen Hallen auch wieder sein alter klang- und sangreicher Freund, der grüne, duftige Wald; und Wald und Burg waren umsponnen von den ätherischen Fäden einer geheimnisvollen Geisterwelt, jener Welt, zu der sich Weber allezeit unwiderstehlich hingezogen fühlte.“ Wie der Componist einmal geartet war, konnte er sich einen solchen Stoff nicht entgehen lassen. Und was hat er aus ihm gemacht, welche Quellen des Lebens sind durch ihn in seiner Phantasie geweckt worden! So leicht und rasch der Freischütz-Text zu Stande gekommen, ebenso langsam und mühselig schritt die Arbeit am Libretto der Euryanthe vorwärts.

Mehr und mehr machte sich dabei die dornige Natur der Aufgabe fühlbar. Wie man es auch anfangen mochte, die abenteuerliche Handlung wollte den Gesetzen der dramatischen Logik sich nicht fügen. Immer aufs Neue ward geprüft, verworfen, geändert, gebessert. Während die krankhafte Reizbarkeit unsres Meisters durch die dilettantische Unsicherheit und geräuschvolle Emsigkeit der redseligen Genossin („das Chez" pflegte er sie verächtlich zu nennen) zum Aeußersten gebracht wurde, vermochte ihre behende Feder trotz des besten Willens kaum gleichen Schritt mit seiner drängenden Ungeduld zu halten. In den an sie gerichteten Briefen heißt es u. A.: „Wenn es an das Ausarbeiten des Textes geht, machen Sie mir in Gottes Namen das Leben mit schwierigen Versmaßen, unerwarteten Rhythmen u. s. w. recht sauer, das zwingt die Gedanken auf neue Wege und lockt sie aus ihren Schlupfwinkeln heraus." Giebt schon an sich diese Bemerkung zu denken, so gewinnt sie noch an Interesse durch ihre fast wörtliche Uebereinstimmung mit einem Ausspruch Goethes. Derselbe schrieb nämlich seinem musikalischen Schützling Kayser bei Gelegenheit der diesem anvertrauten Composition der Operette: Scherz, List und Rache: „Ich weiß, daß die Italiener niemals vom eingeleiteten fließenden Rhythmus abweichen und daß vielleicht eben darum ihre Melodien so schöne Bewegungen haben. Allein ich bin als Dichter der ewigen Jamben, Trochäen und Daktylen mit ihren wenigen Maßen und Verschränkungen so müde geworden, daß ich mit Willen und Vorsatz davon abgewichen bin .... Noch mehr hat mich auf meinem Gange bestärkt, daß der Musikus selbst dadurch auf Schönheiten geleitet wird, wie der Bach die lieblichsten Brunnen durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt." Weber beschränkte sich keineswegs darauf, mit seinen Weisungen und seiner Kritik der Chézy bis ins Einzelne

zur Seite zu gehen, er legte auch selbst Hand an, strich und setzte hinzu. Schon mit dem Text begann solchergestalt die Leidensgeschichte der Euryanthe, deren weiteren Verlauf wir nun zu verfolgen haben.

Im Februar und März 1822 finden wir Weber in Wien. Auf Barbajas Kosten war er nach der österreichischen Hauptstadt gereist, um durch eigene Erfahrung den anspruchsvollen Schauplatz näher kennen zu lernen, auf welchem der Nachfolgerin des „Freischütz“ die erste Probe bevorstand. Mit dem Personal durfte er im Ganzen zufrieden sein; Grund zur Besorgnis konnte ihm dagegen das Publikum geben. Eine entscheidende Wendung war grade zu jener Zeit in dem künstlerischen Leben der Stadt eingetreten, die durch ein halbes Jahrhundert für den unbestrittenen Mittelpunkt der gesammten musikalischen Welt gegolten. Der Cultus der klassischen Meister, die unter den Augen zweier Generationen in Wien gewirkt und geschaffen, begann sich in eine enger geschlossene, aber durch die geistige Bedeutung wie durch die gesellschaftliche Stellung ihrer Mitglieder immer noch sehr einflußreiche Gemeinde zurückzuziehen, während die süßen Weisen Rossinis Ohr und Gemüth der Menge berauschten. Barbaja hatte sich verpflichtet, eine deutsche und eine italienische Oper zu erhalten. Letztere, von dem glänzenden Impresario mit fürstlicher Freigebigkeit bedacht, war zugleich das Schoßkind des Hofes und des großen Publikums. Die vaterländische Gesangsbühne sah sich dagegen in der Lage, das Maß für ihre ökonomischen Verhältnisse lediglich von der unumgänglichen Rücksicht auf den künstlerischen Anstand zu empfangen. Daß die Verehrer Glucks, Mozarts und Beethovens in einem Werk von rein romantischem Charakter — und als ein solches mußte nothwendig dem Componisten „Euryanthe“ vorschweben — ihre künstlerischen Ideale wie-

derfinden und den Namen des Autors auf ihre Fahne schreiben würden, stand kaum zu erwarten. Ebenso wenig konnte der erklärte Vertreter der national-deutschen Oper auf begeisterte Theilnahme in den Reihen Derjenigen zählen, die „Tancred“ und „Othello“, die „Italiana“ und „Cenerentola“ mit ihren geräuschvollen Huldigungen umdrängten. Allerdings hatte der „Freischütz“ auch in Wien sich zahlreiche Freunde gewonnen. Eine zum Benefiz der Wilhelmine Schröder von Weber selbst geleitete Aufführung gestaltete sich zu einem Ehrenabend nicht allein für die Darstellerin der Agathe, auch dem Tondichter war sein voller Theil an den immer aufs Neue hervorbrechenden Beweisen der Liebe und Bewunderung beschieden. Deutlich genug fühlte er indessen, daß seiner „Euryanthe“ die zwingende Popularität, der frische Waldesduft der Empfindung und des Ausdrucks abgehen würden, denen er seine bisherigen Triumphe verdankte. Zu jenem festlichen Abend bemerkt das „Tagebuch“: „Den ‚Freischütz‘ zum Benefiz der Schröder dirigirt. Mehr Enthusiasmus kann es nicht geben und ich zittere vor der Zukunft, da es kaum möglich ist, höher zu steigen. Gott allein die Ehre!“ Eine der schwersten Heimsuchungen, welche überhaupt die Seele des Künstlers treffen kann, sollte in jener Zeit zum ersten Male ihren dunklen Schatten auf das Leben des Meisters werfen. Die Furcht, mit seinen ferneren Schöpfungen hinter den früheren Thaten zurückstehen und so in einem unaufhaltsamen Decrescendo von der erklommenen Höhe des Ruhmes hinabsinken zu müssen, ließ ihn eifersüchtigen Blicks die eigene Vergangenheit betrachten. Diese krankhaft gereizte Stimmung, die sich weiterhin zum wunderlichsten Haß gegen das echteste Kind seines Genius steigerte, kündigte sich bereits durch manche Symptome an. Mehrfach hörten die Freunde von ihm Aeußerungen wie etwa: „Der verteu-

felte ‚Freischütz‘ wird seiner Schwester ‚Euryanthe‘ schweres Spiel machen!“ Während auf solche Weise bange Sorge sein Gemüth erfüllte, begann noch ein andrer Dämon Gewalt über ihn zu gewinnen. Sein altes Hals- und Brustleiden nahm eine bedenkliche Wendung, es hielt ihn fünf Tage lang auf dem Krankenlager fest und ähnliche Anfälle wiederholten sich später immer häufiger und mit wachsender Heftigkeit. Jeder folgende Winter raubte ihm mehr von seiner Gesundheit, als die Sommerfrische auf dem Lande und die liebevollste Pflege zu ersetzen vermochten.

Vom Frühling 1822 bis zum Herbst 1823 verwandte Weber, ohne seinem kranken Körper Ruhe und Erholung zu gönnen, auf die Composition der „Euryanthe“ Alles, was ihm an Kraft und Zeit sein durch längere Abwesenheit Morlacchis doppelt schwerer Capellmeisterdienst übrig ließ. Unausgesetzt und mit heißestem Bemühen arbeitete er an diesem Werke, in welchem er den künstlerischen Reingewinn seines ganzen Lebens niederzulegen gedachte. Es sollte den Wiener Triumphen des verhaßten Pesaresers kampfgerüstet gegenübertreten, einer Stätte sich würdig zeigen, von der einst die edelsten Schöpfungen deutscher Tonkunst in die Welt gegangen waren, sollte den Beweis liefern, daß die Phantasie seines Autors keineswegs allein in die knappen, dem schlichten Ton des Volksliedes sich anschmiegenden Formen gebannt sei. Oft genug hatten ihm die Gegner vorgehalten, daß der „Freischütz“ mit seinen einfachen kunstlosen Weisen, mit seinen Zuthaten an Pulverdampf und Höllenlärm sich viel zu tief hinabgebückt zu den Neigungen der Menge. „Glaube es wohl,“ schrieb Weber an Lichtenstein, „daß sich Widersacher finden. Ist auch natürlich. Der Teufelsspuk macht mich selbst oft irre, und wenn nicht ehrenwerthe Männer mir mit Zufriedenheit die Hand drückten, so dächte ich selbst, Mosje

Samiel mache die Sache allein.“ Je weiter die Arbeit an der Euryanthe fortschritt, um so peinlicher empfand der Tondichter die Mängel des von der Chézy auf sein Geheiß nicht weniger als neunmal umgestalteten Textes. Als bereits das Werk beinahe vollendet vor ihm lag, wandte er sich an Tieck, um mit dessen Beistand dem inneren Zusammenhange der Handlung nachzuhelfen. Ueber einen fruchtlosen Austausch von ästhetischen Gesichtspunkten kam indessen die Sache nicht hinaus. Auch bei dieser Gelegenheit zeigte es sich, daß der Vater unsrer romantischen Literatur und der Schöpfer unsrer romantischen Oper in ihren künstlerischen Anschauungen zu sehr auseinandergingen, um zu gedeihlicher Gegenseitigkeit sich die Hände zu reichen. Anders als beim „Freischütz“ verhielt sich diesmal der Componist zu seiner Aufgabe. Während dort alle einzelnen Stücke wie von selbst gleich süßen reifen Früchten sich von seiner Seele gelöst, ging hier die verständige Reflexion der schöpferischen Phantasie stets geschäftig zur Seite. Zwar hob sie Alles in eine höhere Sphäre empor, aber, was auf solche Weise die Tonsprache an Ernst und Adel gewann, ebenso viel verlor sie von der Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung und des Ausdrucks. An die Stelle der gleich einem Naturproceß aus dem Vollen und Ganzen strömenden Production trat der harte Kampf mit dem widerstrebenden Stoff, um ihn zum Abbild des mehr oder weniger deutlich erkannten Ideals zu klären und zu schmeidigen. Auch unter den geistigen Kindern pflegt das Vaterherz diejenigen mit der zärtlichsten Liebe zu umfangen, um die es am meisten gelitten, und seit den ersten Unterhandlungen mit der Chézy hat Euryanthe nicht aufgehört, eine Quelle der Noth und Sorge für ihren Schöpfer zu sein. Trotz des angestrengtesten Fleißes verstrich ein Monat nach dem andren, bevor die Partitur zum Abschluß gelangte.

Die Instrumentirung allein nahm vierzig volle Arbeitstage in Anspruch, die gesammte Ausführung der Oper nach den Skizzen sechzig, aber auch später ließ der Componist nicht ab, zu ändern und zu bessern, einzelne Nummern, wie z. B. der Allegrosatz des zweiten Finale: „Du gleißend Bild, du bist enthüllt“, mußten wiederholt von Grund aus umgestaltet werden. Die Ouvertüre, welche die Copisten nur ein paar Tage vor der Aufführung empfingen, bestand ursprünglich aus einem Satz in demselben feurigen Tempo. Erst im letzten Augenblick erhielt die auf die Geistererscheinung hindeutende Episode in ihr eine Stelle. Nach Webers Absicht sollte ein lebendes Bild (Euryanthe kniet betend an dem Grabe Emmas, deren verklärte Gestalt vorüberschwebt, während Eglantine im Hintergrunde lauscht) jenes in das innere Gefüge des Tonstücks durchaus unvermittelt eingeschobene Motiv erläutern. Auf den Rath seiner Freunde stand er jedoch davon ab.

Im September 1823 traf Weber abermals in Wien ein, um die Proben zur Euryanthe und die ersten drei Vorstellungen in Person zu leiten. Die Titelrolle hatte er ursprünglich der Ungher zugedacht, er übergab sie jedoch der damals siebzehnjährigen Henriette Sontag und brauchte seine Wahl nicht zu bereuen. Die poetische Erscheinung der Künstlerin, der jungfräuliche Reiz ihres Gesangs und ihres Spiels, der schüchtern zurückgehaltene, knospenartige Charakter der Auffassung, alles das paßte vortrefflich zu der in die weichste Lyrik getauchten Mädchengestalt, die als Anklage nur Seufzer und bloß Thränen zur eigenen Rechtfertigung hat. Die Grünbaum gab die Eglantine, Haitzinger den Adolar, Forti den Lysiart, Seipelt den König. Des Meisters Zufriedenheit mit dieser Besetzung, seine gehobene Stimmung während der Proben finden in den Briefen an Karoline Ausdruck. Dort

heißt es unter Andrem: „Mein geliebtes Herz, Du würdest manche Thräne über einige Stellen vergießen, so schön haben die Leute heute auf der dritten Probe gesungen. Ich habe nur Noth, sie zu halten, daß ihr Feuer sie nicht zu sehr hinreißt und mich mitnimmt. Es sind doch schöne Augenblicke, indem man sieht, daß man das menschliche Herz getroffen hat, und ergreift . . . Ich selbst habe oft Noth, meine Rührung über das eigene Geschreibsel zu verbergen. Vertrau Du nur auf Gott und meine Euryanth'! . . . So viel ist noch in keiner Oper geweint worden als in dieser. Wenn es nach dem Ausspruch dieser guten Leute ginge (es ist hier immer noch von den Proben und Sängern die Rede), so hätte es vorher nichts Großes gegeben und käme auch nicht wieder." Nach der Generalprobe, die fünf Stunden dauerte und allen Betheiligten das Gefühl der Abspannung zurückließ, wandelte sich jedoch die hoffnungsvolle Zuversicht in bange Besorgnis. Niedergeschlagen äußerte Weber zu seiner bedenklich darein blickenden Umgebung: „Ich fürchte, aus meiner ‚Euryanthe' wird ‚Ennuyante'." Die Aufnahme, welche das Werk bei seinem ersten Schritt in die Oeffentlichkeit am 25. October 1823 fand, erhob sich nicht über einen allerdings von Freundeshand stark instrumentirten Erfolg der Achtung. Von dem reichlich gespendeten Beifall fiel der Löwenantheil auf die Darstellerin der Euryanthe, und wenn der Tondichter auch keineswegs leer an Beweisen der Liebe und Dankbarkeit ausging, so galten sie doch weit mehr dem verehrten Componisten des Freischütz als seiner neuen Schöpfung. Das erste Finale und der Jägerchor waren im Grunde genommen die einzigen Nummern, welche das Publikum warm und mit Einstimmigkeit willkommen hieß. Nichts hat seit jeher dem Ohr des Künstlers übler geklungen als das Wort Succès d'estime. Ein unzweideu-

tiges Fiasco vermag er in der Regel leichter hinzunehmen als jene kühle Gleichgiltigkeit, die in Rücksicht auf das Verdienst des Gebers und die Lauterkeit seines Strebens sich in die Formen wohlwollender Anerkennung hüllt. Fast gewinnt es den Anschein, als ob Weber nicht allein das liebende Herz seiner um den Ruhm des Gatten aufs Aeußerste besorgten Karoline beruhigen, sondern sich selbst täuschen wollte, wenn er ihr von einem vollständigen Triumph der Oper berichtet, dem gleich, welchen einst der Freischütz davongetragen. Während er die einzelnen Zeichen des Beifalls ängstlich überzählt, immer von Neuem betheuernd, seine kühnsten Hoffnungen seien hinter ihnen zurückgeblieben, hat man das Gefühl, daß er den eigenen bangen Zweifel mit Gewalt zu betäuben sucht. Bei der vierten Vorstellung, die er nicht mehr selbst dirigirte, rief man ihn noch aus seiner Loge auf die Bühne, aber, sobald er Wien verlassen, entschied sich das Schicksal seines Werks. Jede Wiederholung fand das Haus spärlicher besetzt und nach zwanzig Abenden verschwand die Oper aus dem Repertoire. Schon der Componist selbst hatte sich zu manchen Kürzungen entschließen müssen. Dies hinderte indessen nicht, daß man nachträglich die Partitur aufs Erbarmungsloseste zusammenstrich. Ueber die ihr durch Konradin Kreutzer widerfahrene Behandlung führt eine Vorbemerkung zum Klavierauszug bittere Klage. Auf die Dauer konnte sich Weber der Wahrnehmung unmöglich verschließen, daß der Euryanthe in der Gunst des Publikums ein ganz andres Loos beschieden war als dem Freischütz. So schreibt er im December 1823 an Gottfried Weber: „Die Wirkung, die die ‚Euryanthe' hervorbringt, ist ganz so, wie ich es mir gedacht habe. Meine übertriebenen Freunde gaben diesmal meinen Feinden die Hand, indem beide lächerlicherweise verlangten, daß die ‚Euryanthe' ebenso

die Masse anziehen soll als der ‚Freischütz‘. Wie thöricht! als ob — sans comparaison — ‚Iphigenia‘, ‚Don Carlos, irgendwo Zugstücke geworden wären.“ In einem ein halbes Jahr später an Franz Danzi gerichteten Briefe heißt es: „Haben Sie innigen Dank für alle Liebe, Sorge und Noth, die Sie mit meiner ‚Euryanthe‘ gehabt haben; vorzüglich aber auch für die schonende Weise, mit der Sie mir den eigentlichen Erfolg derselben zu verbergen suchen, ich bin aber darauf an den meisten Orten gefaßt, denn das jetzige Kunsttreiben ist so wunderlich durcheinandergewirbelt, die eigentliche Andacht der Hörer und Ausführer so fast gänzlich erloschen, und man will von der Kunst nur gleich einer Bajadere gekitzelt sein, daß ich mich ordentlich wundere, wenn's einmal wo anders ist und ein ernstes Streben wirklich ergreift. In Dresden war dies der Fall. Wie's weiter wird, wollen wir abwarten, und am Ende muß es ja nicht sein, daß man Opern macht.“ Als die Karlsruher Aufführung des Werkes, von der hier die Rede ist, noch in Aussicht stand, hatte er an Danzi geschrieben: „Allerdings muß ich die Sorge meiner Freunde dieser Oper sehr wünschen, da sie einen mislichen Platz in der Welt betritt. Die Erwartungen der Masse sind durch den wunderbaren Erfolg des Freischütz bis zum Unmöglichen ins Blaue hinaufgewirbelt; und nun kommt das einfach ernste Werk, das nichts als Wahrheit des Ausdrucks, der Leidenschaft und Charakterzeichnung sucht, und alle der mannigfachen Abwechselung und Anregungsmittel seines Vorgängers entbehrt. Nun wie Gott will.“ Trotz dieser erzwungenen Fassung kostete es dem Meister jedesmal nicht geringe Seelenkämpfe, so oft das Werk einen neuen Schauplatz betrat. Mit fieberhafter Spannung horchte er auf die Meinungsäußerungen des Publikums wie auf jedes gedruckte Urtheil. Mehr als die immer bedrohlicheren Fort-

schritte seiner Krankheit verbitterte ihm das Schicksal der Euryanthe die letzten Lebensjahre.

Wir müssen noch einmal nach Wien zurückkehren, um bei den Beziehungen zwischen Weber und seinen beiden hervorragendsten Berufsgenossen einen Augenblick zu verweilen. Schon von Dresden aus war er bei Gelegenheit einer Aufführung des Fidelio mit Beethoven in schriftlichen Verkehr getreten, und als ihm Haslinger mittheilte, der Freischütz habe Gnade vor den Augen des Gewaltigen gefunden, eilte er nach Baden, um ihn von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Ueber ihr Zusammensein berichtet er: „Wir brachten den Mittag miteinander zu, sehr fröhlich und vergnügt. Dieser rauhe, zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tische mit einer Sorgfalt wie seine Dame. Kurz, dieser Tag wird mir immer denkwürdig bleiben, sowie Allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit so liebevoller Achtung überschüttet zu sehen.“ Das Verhältnis nahm indessen keinen so erfreulichen Fortgang, wie der hoffnungsreiche Anfang zu verheißen schien. Beflissene Freunde erzählten dem Componisten der „Heroischen Symphonie“ von einer kritischen Jugendsünde, die Weber an ihr begangen, und seit jenem Tage in Baden haben sich Beide nicht wieder gesehen. Schindlers Mittheilung, der Autor der Euryanthe habe dieselbe nachträglich Beethoven zur Correctur eingesandt, aber mit seiner Bitte bei ihm kein Gehör gefunden, wird von unsrem biographischen Gewährsmann für falsch erklärt; dagegen bestätigt er, was Kreißle von Hellborn über den Eindruck berichtet, den die Oper auf Schubert gemacht. Dieser hatte der Aufführung beigewohnt und sich dahin geäußert, die Musik enthalte zwar viele harmonische Schönheiten, aber keine einzige originelle Melodie. Der Freischütz

sei so zart und innig, er bezaubere durch seine lieblichen Weisen, der Euryanthe dagegen fehle das Gemüth. Weber, so heißt es, dem man die Sache hinterbracht, hätte zornig ausgerufen: „Der Laffe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurtheilt.“ Schubert sei darauf mit der Partitur von Alfonso und Estrella zu ihm geeilt, aber von diesem, der sie für eine dramatische Erstlingsarbeit hielt, mit dem barschen Bescheid heimgeschickt worden: „Ich aber sage Ihnen, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt.“ Bei seinem Intendanten verwandte sich Weber später dennoch, wenn auch ohne Erfolg, für die Aufführung. Die Dresdener Bühne war die einzige, auf der Euryanthe von Anfang an festen Fuß faßte. Nach nur vierzehntägigen Vorbereitungen hielt sie hier am 31. März 1824 ihren Einzug. Wie hoch man auch die Verdienste anschlagen mag, welche die geniale Darstellerin der Titelrolle, Wilhelmine Schröder-Devrient, um das Werk sich erwarb, so entsprang doch wesentlich aus diesem selbst der glänzende Erfolg, der unter Allen am meisten den Componisten überraschte, hatte doch bis dahin an ihm sich stets das alte Wort bewährt, daß der Prophet in seiner Heimat nichts gilt. Zu jeder Zeit ist die Geschichte des Theaters reich gewesen an den auffälligsten Widersprüchen. Die Beziehungen zwischen den Gaben der Kunst und dem Publikum sind so mannigfaltig und geheimnisvoll, daß sie nur zu oft alle Wahrscheinlichkeits-Rechnung Lügen strafen. Wie wenig die Wirkung einer Oper sich im voraus abschätzen läßt, weiß jeder Kundige. Das Habent sua fata libelli hat nirgends mehr als auf der Bühne seine Geltung. Weil hier allerlei Mächte ihr Spiel treiben, die von der Güte der Ausführung wie von dem Bildungsgrade der Empfangenden gänzlich unabhängig sind, erleben wir es immer von Neuem, daß das Schicksal unsrer Dichter und

Componisten je nach dem Schauplatz, den sie betreten, dem merkwürdigsten Wechsel unterliegt, selbst wenn die Bürgschaften des Erfolgs die gleichen zu sein scheinen. Bis auf den heutigen Tag steht Euryanthe beim Dresdener Publikum in besonderer Gunst. In Berlin, das den Ruhm Webers groß gezogen, mit dessen Bühne er sich inniger geeint fühlte als mit irgend einer andren, sollte sie dagegen ähnliche Erfahrungen machen wie in Wien. Schon die langwierigen der Aufführung vorausgegangenen Verhandlungen ließen sich übel genug an. Graf Brühl war in seiner amtlichen Wirksamkeit allmählich von Spontini so weit eingeengt worden, daß über die Erwerbung von neuen Opern nicht er, sondern ein Comité von sechs Mitgliedern zu entscheiden hatte, an dessen Spitze der despotische Generalmusikdirector stand. Ohne auf die Beschränkung seiner Competenz Rücksicht zu nehmen, machte der Generalintendant dem Componisten in Betreff der „Euryanthe“ Anträge, auf die dieser, unbekannt mit dem neuesten Berliner Theaterreglement, bereitwillig einging. Als indessen ein Monat nach dem andren verstrich, und von den scenischen Vorbereitungen nichts verlautete, wandte sich unser Tondichter an Spontini, der ihn über den Sachverhalt aufklärte. Es entspann sich nun ein höchst unerquicklicher Schriftwechsel zwischen den drei Betheiligten, in welchem es Weber, auf dessen Seite Brühl stand, nicht geringe Mühe kostete, alle Spitzen des in den diplomatischen Künsten trefflich bewanderten Gegners zu erwidern. Sein leidenschaftlicher Eifer gab sich dabei manche Blöße, während der Andre, der ohnehin das formelle Recht für sich hatte, stets den Schein der Ueberlegenheit wahrte. Mit gespannter Theilnahme folgte das Publikum dem Verlaufe der Sache, in welche der Hausminister Fürst Wittgenstein und selbst der König hineingezogen wurden. Wahre

Muster bureaukratischen Hochmuths und cynischer Gleichgiltigkeit gegen Alles, was mit dem idealen Beruf der Bühne zusammenhängt, sind die Verfügungen des Ersteren. Im Januar 1824 hatte Weber die Partitur an Brühl gesandt, am 23. Dec. 1825 kam das Werk endlich zur Aufführung, die der Componist in Person leitete. Die Seidler gab die Euryanthe, die Schulz die Eglantine, Bader den Adolar, Blume den Lysiart, Eduard Devrient den König. Mit bangem Vorgefühl sahen die Berliner Freunde den bereits todkranken Meister in ihrer Mitte erscheinen. Der Blick auf die hinfällige Gestalt, in das bleiche Gesicht, die leisen Worte, die sich mühselig der athemlosen Brust entrangen, Alles sagte ihnen, daß ihre Liebe zum letzten Mal um ihn geschäftig sei. Auf Holteis besorgte Frage nach seiner Gesundheit erwiderte er: „Wie mir's geht? Sehr gut! Nur daß ich die Halsschwindsucht habe; aber das macht weiter nichts, mein theuerster Gönner!" Zu Gubitz, der ihn bekümmert von der englischen Reise abmahnte, sagte er: „Lieber Freund, ich erwerbe in England ein gut Stück Geld, das bin ich meiner Familie schuldig, aber ich weiß sehr gut — ich gehe nach London, um da — zu sterben. Still, ich weiß es!" Zu der schweren Arbeitslast, welche die Proben dem mit seinem Leiden Ringenden aufwälzten, kam noch die Composition eines auf den Wunsch des Generalintendanten eingelegten Ballets. Glänzend verliefen die ersten beiden Vorstellungen, daß es indessen nur ein Scheinerfolg gewesen, zeigte sich, sobald der Componist nicht mehr selbst am Dirigentenpult stand. Schon die fünfte Aufführung fand das Haus leer, und als man Ende 1827 die der Theaterkasse zugeflossenen Einnahmen untersuchte, ergab sich nach Abzug der Kosten ein Verlust von 2500 Thalern. Dem in Sachen der Kunst stets knausernden Fürsten Wittgenstein hatte Graf

Brühl ein Honorar von 800 Thalern abgetrotzt. Am 24. Dec. 1825 berichtete Zelter nach Weimar: „Gestern ist Maria von Webers neueste Oper ‚Euryanthe‘ auf unsrem Theater mit vorentschiedenem Beifall gegeben worden. Zu Wien, Dresden und andren Orten hat das Werk nicht greifen wollen, was seine hundert Ursachen haben mag. Das Gedicht will sich nicht exponiren. Graf Brühl hat es hier so imponirend ausgestattet, wie es dem Freunde, dem Intendanten wohl ziemt und der historisch-romantischen Oper zukommt. Nach dem Stücke ward Alles gerufen. Zuerst der Componist, der sich nach dem ersten Acte zeigen mußte und alle Aufmunterung des angespannten Fleißes verdient, dem ein kranker Körper doppelt lästig ist.“

Die angestrengte Arbeit an der Euryanthe, die wiederholten Vorschüsse an Kraft, die sie dem kranken Körper abgefordert, hatten Weber das Gefühl der äußersten Erschöpfung hinterlassen. Vierzehn Monate lang stockte seine Production gänzlich, auf immer versiegt schien in seiner Brust der Quell der Töne. Von Marienbad, wohin ihn im Sommer 1824 der Irrthum der Aerzte geschickt, schrieb er an Karoline: „Ich habe keine Sehnsucht nach Notenpapier und Pianoforte und könnte mich, glaube ich, ganz leicht überreden, einst ein Schneider gewesen zu sein und kein Componist. . . . . . Ich hätte nicht geglaubt, daß ich einen solchen Ekel gegen alle Arbeit bekommen könnte! Es wäre nicht gut, wenn er immer so nachhielte!“ Aus dieser Unthätigkeit wurde er durch glänzende Anträge aufgerüttelt, die ihn von Paris und London fast gleichzeitig überraschten. In seltsamer Vermummung hat Weber die Bühne der französischen Hauptstadt betreten. Am 7. December 1824 war der Freischütz unter dem Titel: „Robin des bois, ou les trois balles“ mit einem von Castil Blaze und Sauvage neu bearbeiteten Text, der die Hand-

lung nach Schottland verlegte, im Odeontheater zur Aufführung gekommen. Vergeblich setzte der Componist, in seinen künstlerischen und materiellen Interessen gleichmäßig geschädigt, alle Mittel in Bewegung, so schamloser Ausbeutung und Mishandlung seines geistigen Eigenthums Einhalt zu thun. Machtlos gegenüber dem traurigen Zustande des internationalen Privatrechts, mußte er es erleben, daß Castil Blaze unverdrossen in seiner räuberischen Industrie fortfuhr und später Euryanthe wie Preciosa nach einer an der Hand des Klavierauszugs zusammengestückelten Partitur auf die Bühne brachte. Nur wenn Weber in Person mit einem neuen Werke in der französischen Hauptstadt erschien, durfte er vielleicht hoffen, dem Unwesen ein Ziel zu setzen. Er hatte aber inzwischen die ihm von Pariser Impresarien gemachten Anerbietungen zurückgewiesen und sich verpflichtet, für Kemble, den Pachter des Coventgardentheaters, eine Oper zu schreiben. Mehr als ein Grund ließ ihn England vor Frankreich den Vorzug geben. Der durch und durch deutsche Tondichter mußte erwarten, in der Liebe des verwandten Volks, das einst Haydn und dreißig Jahre später Spohr mit Huldigungen überhäuft, ungleich rascher Boden zu gewinnen als in dem Verständnis der Franzosen, die unter dem Bann nationaler Anschauungen und Vorurtheile seit jeher nur langsam und widerstrebend den künstlerischen Gaben des Auslandes Eingang bei sich gestattet. Noch ein andrer Umstand kam hinzu. Mit der Krankheit des Meisters wuchs seine Liebe zum Erwerbe, und über die gefüllte Kasse, die Rossini eben erst von London heimgebracht, waren die wunderbarsten Gerüchte im Umlaufe. Von Alters her stand die britische Freigebigkeit im besten Rufe, ganze Schaaren von Sängern, Virtuosen, Componisten hat sie vom Ende des 17. Jahrhunderts bis auf unsre Tage über den Canal gelockt. Der Londoner Impresario begehrte

eine große romantische Oper, die ihren Stoff dem Gebiete der germanischen Dichtung entlehnte. Faust und Oberon wurden von ihm in Vorschlag gebracht, und Weber entschied sich sofort für den Letzteren. Mit Kemble und dessen Bevollmächtigtem, Georg Smart, Director der Royal-Musikbande, hatte er sich über die folgenden Bedingungen geeinigt. Er sollte für die Composition des Oberon 500 Pfd. St. empfangen, für die Leitung der ersten 12 Vorstellungen 225, endlich für seine Mitwirkung in vier sogenannten Oratorienconcerten, die indessen einen sehr weltlichen Charakter trugen, 100 Pf. St. Reiche Einnahmen verhieß außerdem ein ihm zugesichertes Benefizconcert. Kaum hatte er mit Eifer begonnen, englisch zu lernen, als er am 30. December 1825 von J. R. Planché den ersten Act erhielt. Mit der einen Hand klammert sich der Text an Wielands Oberon, mit der andren an Shakespeares Sommernachtstraum. Weber, einst so peinlich gegenüber der Dichterin der Euryanthe, nahm ihn fast ohne jede Einwendung hin. Nur drei Briefe mit unbedeutenden Abänderungsvorschlägen schrieb er dem Verfasser. Und dieselbe Nöthigung, die ihn das Libretto kritiklos gutheißen ließ, beflügelte seine Hand bei der Composition, denn er hatte versprochen, zur Londoner Saison von 1826 mit seiner Oper bereit zu sein. Aber noch ein andrer Dränger, erbarmungsloser als der gebieterische, durch schwere Conventionalstrafen gewahrte Ablieferungstermin, trieb ihn bei der Arbeit. Neben ihm stand der Tod, ihm schaute er ins Angesicht, so oft das Auge sich von den Blättern erhob, über die seine Feder mit fiebernder Hast hinflog. Wollte er sein Tagewerk vollenden, Weib und Kind der Sorge nicht preisgeben, so galt es, die noch übrige Zeit und Kraft bis auf den kleinsten Rest auszunutzen. Unter ganz andren Verhältnissen entstand auf solche Weise Oberon als irgend

eine der früheren Schöpfungen. Während unser Meister im Freischütz unbekümmert hinausgesungen, wovon ihm das Herz voll gewesen, während er in Euryanthe mit emsiger Geduld und beharrlicher, jede Note wählerisch prüfender Ausdauer zu eigener Ehre und zum Ruhm der deutschen Kunst seinem Ideal des musikalischen Dramas Leben und Gestalt zu leihen getrachtet, forderte er hier in ungestümer Eile seiner Phantasie ab, was sie noch an Schätzen des Wohllauts auf ihrem Grunde barg. Zweierlei hängt damit zusammen, auf der einen Seite die große, selbst der oberflächlichsten Betrachtung in die Augen springende Ungleichartigkeit des Werks, auf der andren aber auch der Umstand, daß es in frischer Unmittelbarkeit, nicht beunruhigt durch die Einsprache der Reflexion und Kritik, der Seele des Tondichters entquollen. Im Januar 1825 wurde die Arbeit am Oberon begonnen und während der nächsten Monate bis zur Mitte des ersten Acts fortgesetzt. Auf längere Zeit in Folge einer Badereise nach Ems unterbrochen, zog sie sich dann durch den ganzen Herbst und Winter und gelangte erst in London zu ihrem Abschluß Dort wurden Rezias Cavatine: „Traure mein Herz“, und Fatimes Romanze: „Arabien, mein Heimatland“, am 25. und 26. März 1826 niedergeschrieben, die Ouvertüre am 9. April zu Ende gebracht und am folgenden Tage Hüons Gebet aufgezeichnet. Die große heroische Arie des ersten Acts, wegen der hohen Lage für den Tenoristen Braham unausführbar, hatte der Componist durch ein der Stimme des Sängers angepaßtes Stück ersetzen müssen. Nicht geringen Einfluß auf die Factur der Oper übten die Mittheilungen, die Weber über die Neigungen des englischen Publikums empfing. Ihnen gemäß glaubte er zu den alten, von der Euryanthe verschmähten Formen des Singspiels zurückgreifen zu sollen. Ferner wurde ihm ans Herz gelegt, für ein paar große

Chöre zu sorgen, es an fest umschriebenen, also leicht faßlichen Melodien nicht fehlen zu lassen und sie mit dem prunkvollsten Instrumentalgewande auszustatten. Auch auf die Befriedigung der Schaulust durch Pracht und Mannigfaltigkeit der Costüme, Decorationen und Maschinerien mußte Rücksicht genommen werden. Gewiß hätte Vieles in der Oper eine ganz andre Gestalt gewonnen, wäre es dem Componisten vergönnt gewesen, sie für die deutsche Bühne umzuarbeiten. Er gedachte den gesprochenen Dialog in Recitative zu verwandeln, und an die Stelle des vom Zaun gebrochenen Schlusses würde wahrscheinlich ein im großen Stil ausgeführtes Finale getreten sein. Zwei Nummern des dritten Acts sind früheren Werken entnommen, nämlich der letzte Chor der schon 1801 componirten komischen Oper Peter Schmoll und der Marsch der 1817 zu Gehes' Heinrich IV. geschriebenen Musik. Ganz andrer Art und von höchst charakteristischer Bedeutung ist die Entlehnung im Finale des ersten Acts, dessen Haremswächtermarsche ein arabisches Originalmotiv zu Grunde liegt.

Wir kommen zum Ende. Von der Hand des Todes bereits jedem Auge kenntlich gezeichnet, seine letzten Kräfte zusammenraffend, trat der Meister am 7. Februar 1826 den Weg nach London an. Vergeblich waren die dringendsten Bitten und Vorstellungen gewesen, ihn in Dresden zurückzuhalten. Zum Archäologen Böttiger hatte er bei einer solchen Gelegenheit mit schmerzlichem Lächeln gesagt: „Das ist all' gleich! Ob ich reise, ob ich nicht reise, bin ich in einem Jahre ein todter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater todt ist, während sie hungern, wenn ich bleibe. Was würden Sie an meiner Stelle thun?“ Die besorgte Mahnung eines andren Freundes wurde von ihm mit ähnlichen Worten abgewehrt, indem er hinzufügte:

„Nur wiederkommen möchte ich, dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille; aber dort sterben, das wäre hart.“ Als man die Thüre des Wagens schloß, rief Karoline in die Knie sinkend aus: „Ich habe seinen Sarg zuschlagen hören.“ Webers Begleiter auf der Reise, der Flötenvirtuose Fürstenau, war ihm bis zum letzten Augenblick mit Freundes Rath und That unermüdlich zur Hand. In Paris sollte längere Zeit gerastet werden, die Krankheit trieb ihn jedoch unerbittlich weiter. Nachdem er mit den angesehensten seiner Berufsgenossen, wie Rossini, Auber, namentlich auch mit Cherubini, allerlei Höfliches und Herzliches ausgetauscht und Boieldieus Weiße Dame gesehen, über die er den Seinen in begeisterten Worten berichtet, eilte er, der vielgewährenden, aber noch weit mehr fordernden Stadt zu entfliehen, in der ihn der Ruhm seines Namens unfehlbar in eine Menge anspruchsvoller Beziehungen verstrickt haben würde. Ohnehin wartete seiner in London eine Arbeitslast, die selbst rüstigere Schultern zu Boden drücken konnte. Auf Schritt und Tritt mit Dornen besäet ist der Weg einer Oper vom Schreibtisch des Componisten bis unter die Lampen, und dabei bildeten die Einübung und die Scenirung des Oberon doch nur den geringsten Theil von Webers Obliegenheiten. Er mußte für das Programm der Oratorienconcerte sorgen, die Proben wie die Aufführungen leiten, die in Rücksicht auf die robusten Nerven des englischen Publikums nicht weniger als fünf Stunden dauerten, er mußte ferner einflußreiche Verbindungen anknüpfen, durch Besuche und musikalische Frohndienste um die Gunst des Adels werben, über die Sitten und Gewohnheiten einer ihm gänzlich neuen Welt ein Urtheil gewinnen, in dem Getümmel des größten und geräuschvollsten aller Kunstmärkte sichere Stellung nehmen. Und das war noch nicht Alles. Weber brachte, wie wir sahen, den Oberon un-

vollendet nach London mit. Nicht weniger als fünf Nummern wurden im Drange der lästigsten Geschäfte von einem Sterbenden geschrieben. Wer vermöchte wohl ohne die tiefste Rührung hinzublicken auf die Gestalt des müden Sängers, wie er, das Haupt über die Partitur gebeugt, athemlos in sich hineinhorchend, mit zitternder Hand die letzten Offenbarungen seines Genius aufs Papier warf! Was ihn aufrecht erhielt, ihm Kraft gab, bis er sein Tagewerk vollbracht, das war der Gedanke an die Seinen. Keine Macht mehr hatten über ihn die Lockungen des Ruhms, stumpf und matt klang seinem Ohr der Beifall der jauchzenden Menge, in seinem Herzen lebte nur noch mit allmächtigem Liebesdrang das Verlangen, nicht in der Sorge um Weib und Kind zu scheiden und sie noch einmal wiederzusehen. „Da habe ich," schreibt er, „den ganzen Morgen Noten fabricirt und muß zu meiner Erholung ein Bissel mit dem Weibe plaudern, obwohl ich ihr eigentlich nichts zu erzählen weiß, als das alte Lied von der Sehnsucht nach Hause, zu der Mutter und zur Ruhe u. s. w., passe gar nicht mehr in die Welt. Mein Gott, wenn ich bedenke, wie überschwänglich glücklich und in Wonne schwimmend Tausende an meiner Stelle wären, so bin ich doppelt betrübt, daß es mir versagt ist, alles das Herrliche auch zu genießen. Wo ist der frohe kräftige Lebensmuth hin, den ich sonst hatte? Freilich kann ich nichts dafür, es ist rein körperlich, und so lange ich mich nicht wieder eines recht freien Gesundheitsgefühls erfreuen kann, so lange giebt es auch keine wahre Freude für mich. Dieses ewig ängstliche Beobachten meiner selbst, Vermeiden u. s. w. ist gar zu störend; und dabei das Wunderliche, daß ich eigentlich wieder Alles besitze, was zur Gesundheit gehört, ich schlafe gut, esse und trinke mit wirklichem Appetit. Aber, da ist diese abscheuliche Kurzathmigkeit, dieses krampfhafte, angegriffene

Wesen bei der geringsten Veranlassung durch den ganzen Körper, und dabei wieder das Sonderbare, daß große Fatiguen und Eindrücke eben auch nicht viel anders oder heftiger einwirken, als wenn ich z. B. schnell eine Treppe hinaufgehe. Kurzum! in der Welt soll nichts vollkommen sein, und bei viel Licht ist viel Schatten; deshalb geduldig an den alten Spruch gehalten — Wie Gott will!" In einem andren Briefe heißt es: „Ich versprach mir die Erlaubnis an Dich schreiben zu dürfen nur dann, wenn ich mit meiner Arie für Braham fertig würde. Da war ich denn recht fleißig, sie ist fertig (nun nur noch ein Theil der Ouvertüre) und eine Oper ist abermals zur Welt gebracht. Gott gebe, daß sie was taugt. Ich mache mir nicht viel daraus, wie mir überhaupt täglich meine Musik widerwärtiger wird. Im Ganzen befinde ich mich hier ebenso wie zu Hause. Dieselbe Unlust an der Welt und Allem, was sie mir bietet, dieselbe Unzufriedenheit mit mir selbst darüber und ein gut Theil Sehnsucht, die ich zu Hause nicht habe." Nachdem er Karolinen den Triumph berichtet, den der Oberon am ersten Abend gefeiert, fährt er fort: „Mir graut schon jetzt vor dem Gedanken, daß sie die Oper werden in Dresden sehen wollen. Zum Glück können sie sie nicht besetzen; und an einem andren Orte sie selbst aufzuführen, dazu sollen mich nicht zehn Pferde ziehen!" Zuletzt ruft er aus: „Nach allen diesen Erfolgen gehe ich herum wie Einer, der gehangen werden soll. Meine Sehnsucht nach Hause ist über alle Beschreibung." Wo Weber in London sich blicken ließ, wurde er verfolgt von den Klängen des Freischütz und dem Jubel, den sie geweckt. Seine Abneigung gegen das Werk, noch genährt durch den Gedanken, daß es Andren reiche Ernten, dem Componisten aber nicht viel mehr als des Ruhmes eitle Bürde eingetragen, stieg bis zu dem Grade, daß die Erwähnung des Namens

genügte, ihn in den heftigsten Zorn zu bringen. Als ein in Theatersachen viel vermögender Mann mit der Bemerkung, er habe für den Erfolg des Freischütz seinen ganzen Einfluß aufgeboten, ihm etwas Verbindliches zu sagen glaubte, lautete die unwirsche Antwort: „Das hätten Sie bleiben lassen sollen, Sie hätten mir dadurch viel Aerger erspart. Sonst habe ich doch nichts davon gehabt!“ An Karoline schreibt er: „Es ist jetzt stark davon die Rede, den Freischütz ganz echt in Coventgarden zu geben. Was mir davor graut, kann ich Dir nicht genug sagen, diese Oper wieder von Anfang an durchkauen zu sollen!“ Am 12. April gelangte Oberon zur ersten Aufführung. Braham gab den Hüon, Miß Paton, seit Kurzem mit Lord Lennox vermählt, die Rezia, Madame Vestris die Fatime, Fawcett den Scherasmin, Miß Cawse den Puck, Bland die Titelrolle; später trat in diese eine junge Sängerin ein, wie es denn auch auf andren Bühnen eben nicht zum Nachtheil des Werks Sitte geworden, die Partie einer weiblichen Stimme anzuvertrauen. Noch während des ganzen folgenden Monats finden wir Weber in der aufreibendsten Thätigkeit. Am 25. Mai veranstaltete er ein eigenes Concert, auf das er besondere Hoffnungen gesetzt. Da ihn jedoch die Aristokratie im Stich ließ, betrug die Einnahme nur 90 Pfd. St., etwa den vierten Theil der Summe, die er als Minimum erwartet. Eine Gabe, von deren Besitz auf dem Markt des Lebens Alles abhängt, war ihm eben nicht verliehen: die Kunst, durch das persönliche Auftreten den Preis seiner Leistungen zu steigern, die Bewunderung der Einen durch hochfahrendes Wesen zu erzwingen, durch Unterwürfigkeit die Gönnerschaft der Andren zu erschmeicheln. Am 30. Mai leitete er noch eine Aufführung zum Benefiz der Paton, sechs Tage darauf, am Morgen des 5. Juni, fand man ihn entseelt in seinem Bette. Ein Festmarsch und

ein Lied, nach einem Text aus Thomas Moores „Lalla Rookh", waren die letzten Klänge, die seiner wunden Brust entstiegen. Dem auf fremdem Boden Heimgegangenen hat es nicht an treuer Freundessorge gefehlt. George Smart, in dessen Haus er wohnte, Moscheles und Fürstenau wetteiferten ihn mit werkthätiger Liebe zu umgeben. Die Leiche, zuerst in der Capelle Saint-Mary in Moorfields beigesetzt, erhielt 1844 ihre letzte Ruhestätte in heimischer Erde. Unmittelbar neben dem Dresdener Theater wurde 1860 Webers Standbild aufgerichtet.

Gioachino Rossini.

Wenn von den Gütern dieser Erde der Ruhm das Höchste ist, so müssen wir als vor Allem beneidenswerth das Loos gefeierter dramatischer Tondichter preisen. Zahllos sind die Herzen, die sie sich gewinnen, tausendstimmigen Jubel weckt ihr Schaffen. Ihr Name wird weiter hinausgetragen, als der der größten Dichter, Staatsmänner, Feldherren. In die Prunkgemächer der Paläste und in die Hütten der Armuth dringen die von ihnen gesungenen Weisen. Sie erschallen auf den Gassen und Märkten und begleiten den Wanderer in die grüne Einsamkeit der Berge und Wälder. Das Volk nimmt sie mit zu seiner Arbeit und zu seinen Festen, und leise erklingen sie im stillen Kämmerlein, während Muttersorge am Lager des Kindes wacht. Wem die Oper den Lorbeer gereicht, der hat die ganze Erde zum Schauplatz seiner Triumphe. Wie seine Kunst eine Weltsprache redet, so ist sein Publikum die gesammte Menschheit. Die Melodien, die er ersonnen, gehen hinaus über Land und Meer, von Volk zu Volk, in die fernsten Zonen. Wo auch nur menschliche Gesittung eine Stätte sich gewonnen, stimmen sie die Gemüther zur Lust oder zur Rührung, und ihr Nachhall verstummt erst mit den letzten Grüßen, welche die Cultur in die Wildnis hineinsendet. Kein Tongebilde prägt sich rascher

dem Gedächtnis ein, haftet in ihm fester, als eine leicht faßliche Opernmelodie, keines fügt sich so willig jedem Wechsel der äußeren Erscheinung. Seit jeher mußte deshalb Alles, was überhaupt einmal von der Bühne herab Ohr und Gemüth der Menge bestrickt, sämmtliche Stufen der musikalischen Seelenwanderung nachträglich durchmachen. Wetteifernd bemächtigten sich seiner die verschiedenen Instrumente, als Transscription, Air varié, Potpourri und dgl. ward es Gemeingut des Dilettantismus, zu Märschen und Tänzen verarbeitet drang es bis in die niedrigsten Schichten der Gesellschaft, um zuletzt nach solchem Kreislauf zu dem Urelemente aller Musik, dem Volksgesang, zurückzukehren.

War es je einem Tondichter gegönnt, den berauschenden Trank des Ruhmes in raschen Zügen bis auf den Grund zu leeren, so hat Rossini diese höchste Gunst des Schicksals erfahren. In einem Alter, in welchem die meisten seiner Berufsgenossen statt jedes äußeren Lohnes nur mit goldenen Zukunftsträumen und der ermunternden Anerkennung des Lehrers sich zu bescheiden haben, sehen wir ihn bereits hinausgetreten in eine weite, helle Oeffentlichkeit und unter den Augen der gesammten musikalischen Welt die Bühne seines Vaterlandes zu neuem Leben erwecken. Mit seinem Verdienst wetteiferte sein Glück, ihm Alles zu gewähren, was der Menschen Herz begehrt. Die Preise, um die Andre ein arbeitvolles Leben hindurch kämpfen, er hat sie mit spielender Hand gewonnen. Nahe an vierzig Opern-Partituren vollendete er in nicht zwei Decennien. So mühelos floß ihm die Production, daß er zu seinen Werken kaum mehr Zeit gebraucht, als das mechanische Geschäft des Niederschreibens fordert. Sein Name bezeichnet diejenige Periode, in welcher die italienische Gesangsbühne den umfassendsten Einfluß auf das künstlerische Genießen aller übrigen Völker

geübt. Méhul und Gretry, die beiden Nationalheiligen der alten französischen Opera comique, mußten verstummen vor den Weisen, die in immer volleren Tönen über die Alpen nach Paris klangen. Wien, länger als ein halbes Jahrhundert die stolze Metropole vaterländischer Kunst, versank in süßen Taumel, da der Sänger von Pesaro als lächelnder Sieger den Schauplatz betrat, für welchen Gluck, Mozart und Beethoven gewirkt und geschaffen, der von ihrem Genius die geistige Weihe empfangen. Und nicht bloß die vornehmen Mittelpunkte künstlerischen Lebens, die wohlverwahrten Burgen des klassischen Geschmacks, die auf eine lange schöpferische Vergangenheit zurückblickten, neigten sich huldigend vor der Rossini'schen Oper; noch leichteres Spiel hatte sie gegenüber einem Publikum, das, in keinen festen künstlerischen Traditionen erzogen, jedem neuen Eindruck widerstandslos sich hingab. Sie trug zuerst die Freude am italienischen Gesang, bis dahin nur einem Luxusartikel der höfischen Gesellschaft, unter die Massen; wie sie allenthalben die Theater im Sturm eroberte, so machte sie sich auch die Concert-, Haus- und Volksmusik tributpflichtig. Gleich jenem spanischen König durfte sie sich rühmen, daß in den Landen, die sie beherrschte, die Sonne nicht unterging. Je weniger ihre Tongestalten aus den Stimmungen und Situationen des Dramas hervorwuchsen, um so leichter ließen sie sich von ihm ablösen, sie konnten, zu neuen Texten gesungen, jedem beliebigen Instrument in den Mund gelegt werden, kurz sie eigneten sich so recht zum Allerweltsgebrauch. Jahrzehnte lang gab es kaum eine Geige, die nicht bei Desdemonas Schwanenlied ihre süßesten Thränen geweint, kein Klavier, über dessen Saiten nicht Tancreds Cavatine oder das Gebet aus dem Mosè gerauscht. Dieselben Melodien, die das Publikum der großen Londoner, Pariser, Berliner, Wiener

Oper entzückten, sie schwirrten leise durch die schattigen Gärten der orientalischen Serails, sie schwebten um die Palmen und Cedern an den uralten Völkergräbern, nach ihrem Takte marschirten die britischen Regimenter in Ostindien und die nämlichen Rhythmen lockten die farbigen Kinder des äußersten Westens zum Tanz.

Daß in diesen allgemeinen Jubel einzelne Stimmen des Tadels um so lauter und feindseliger hineinklangen, war sehr natürlich. Kein Componist ist aufrichtiger gehäßt, leidenschaftlicher angegriffen worden als Rossini. Die zahlreichsten und gewichtigsten Gegner hatte er in Deutschland, denn, während in Italien und Frankreich zu seinen Erfolgen meist nur die in ihren Erwerbs- oder Beifallsbedürfnissen beeinträchtigten Zunftgenossen scheelsüchtig dreinblickten, handelte es sich hier um einen Principienstreit. Kampfgerüstet traten ihm auf der einen Seite die ausschließlichen Verehrer der klassischen Vergangenheit in den Weg, auf der andren die Freunde der nationaldeutschen Oper, die eben ihre jugendlichen Schwingen zu entfalten begann. Im Namen der echten Kunst, der Sittlichkeit, wurde ihm der Proceß gemacht, ja selbst das patriotische Gefühl gegen ihn aufgerufen. Man warf ihm vor, das edelste Vermögen der Töne der rein sinnlichen Wirkung zum Opfer gebracht zu haben, schalt ihn einen Handlanger frivolster Genußsucht, klagte die Theater, die seine Opern aufführten, das Publikum, das ihnen Beifall klatschte, des musikalischen Landesverrathes an. Gleich unempfindlich gegen Lob und Tadel verfolgte inzwischen der, um welchen sich die Leidenschaften erhitzten, heiter und gelassen seinen Weg durch das Getümmel der streitenden Meinungen. Denn zu allem Uebrigen, womit ihn die Natur für seinen Beruf verschwenderisch ausgerüstet, kam noch eine unerschütterliche Seelenruhe, diese so

beneidenswerthe Mitgift bei jeder der Bühne gewidmeten Thätigkeit.

Während die deutsche Kunst dem Individuellen stets freien Spielraum gelassen, hat die italienische Musik von jeher einen mehr typischen Charakter getragen. Ihre Vorzüge wie ihre Mängel hängen zum guten Theil mit diesem Umstand zusammen. Inniger ist die Solidarität, welche die verschiedenen Componisten mit einander verbindet, weit zwingender der Einfluß der Ueberlieferung, unter dem sie arbeiten. Ihre große Fruchtbarkeit, der Geschwindschritt ihrer Production, erklärt sich wesentlich daraus, daß es ihnen in der Regel genügt, denselben Inhalt in den nämlichen Formen zu wiederholen. Die Rossini'sche Oper schien die künstlerische Praxis der Heimat nicht zu verleugnen, zum Verwechseln ähnlich sahen sich ihre zahlreichen Gebilde: überall, im Harmonischen und Melodischen, im Gesang und in der Begleitung die gleiche Signatur. Es blieb indessen nicht immer so. Plötzlich mischten sich in die wohlbekannten Weisen wie präludirend einzelne fremde Klänge. Zu ihrem völligen Ausdruck gelangte die Umwandlung, die sie ankündigten, in jenem Werke, mit welchem der Componist von der Bühne schied. Ungewöhnlich wie diese Künstlerlaufbahn begonnen, sollte sie auch enden: sie schloß mit einem psychologischen Räthsel. Was dem „Tell" gefolgt, gehört nicht mehr der dramatischen Musik an, auch fällt es dem Umfang nach im Verhältnis zu der Menge der früheren Arbeiten viel zu gering ins Gewicht, um überhaupt noch für eine Fortsetzung des bis dahin so rüstig geförderten Tagewerks gelten zu können. Nicht seines Gleichen hat aber in der Kunstgeschichte dieser freiwillige Verzicht auf jedes weitere Schaffen mitten in der Blüthe des Lebens und auf der Höhe der Triumphe. Gluck hatte, während grade die gewaltigsten unter seinen Werken noch formlos in der Seele

ihres Autors ruhten, fast das fünfzigste Jahr erreicht, und den Schöpfer der taurischen Iphigenia trennte nur ein Lustrum vom siebzigsten. Im vierzigsten brachte Meyerbeer seine erste große Oper zur Aufführung, noch ein volles Menschenalter fuhr er fort, seine gesammte Zeit und Kraft der Bühne zu widmen. Siebenunddreißig Jahre zählte Rossini, da er am 3. August 1829 seinen Tell in die Welt sandte, — der Rest ist Schweigen gewesen. Noch vier Decennien sollten an ihm vorübergehen, während er, ein lebendiger Zeuge der eigenen Unsterblichkeit, zugeschaut, wie er neben den großen Todten einen Platz im Pantheon der Kunst erhielt, wie sein Standbild in Pesaro aufgestellt wurde, und Freund und Feind sich versöhnt die Hand reichten, nachdem das trübe Gemisch der einander bekämpfenden Meinungen zum ruhigen Wahrspruch der Geschichte sich geklärt und befestigt. Nach einander sah er Bellini, Donizetti, Verdi über die Bühne seiner Heimat schreiten und von da aus ihren Siegeszug durch die musikalische Welt halten. Wie sehr nun aber auch die Individualität eines jeden derselben von der seinigen sich unterscheidet, und wie mannigfaltig demgemäß die Elemente sind, mit denen sie die italienische Oper bereichert, auf ihn blicken sie doch als auf ihren gemeinschaftlichen Ahnherrn, er steht zu ihnen in dem Verhältnis des Meisters zu den Schülern. Grade auf demjenigen Gebiete, innerhalb dessen die Kunst von der bestimmten geistigen Atmosphäre der einzelnen Perioden unabhängig sein soll, in der Herrschaft über die Form, in der Handhabung der Darstellungsmittel, mit einem Worte, in dem Vermögen, den von der Natur gebotenen Stoff zur Schönheit der Erscheinung zu gestalten, hat er ihnen Allen Weg und Ziel gewiesen. Wenn auch manche Schöpfungen der Epigonen eine wärmere Theilnahme der Gegenwart abgewinnen, weil sie mehr auf

den zur Zeit giltigen Kammerton der Empfindung gestimmt sind, so werden wir doch den stilvolleren Charakter, die einheitlichere Haltung, die größere Reinheit des Ausdrucks dem Vorgänger zuerkennen. Wie die Italiener so haben auch die Franzosen Rossini zu einem ihrer Klassiker canonisirt. Sie bezweifeln nicht im mindesten, daß er im Reiche des musikalischen Dramas mit Gluck und Mozart die höchsten Ehren theilt, sind längst gewöhnt, diese drei Namen unmittelbar nebeneinander zu nennen. Ja noch mehr: während sie gegen dieselben ungefähr die nämliche Achtung an den Tag legen, ist doch der Componist des Tell ihrem Herzen der Nächste. Die deutsche Kunstanschauung wird natürlich nie von der Ketzerei lassen, ihn in die zweite Linie zu stellen, gegenüber der idealen Welt, die in der Oper Glucks, Mozarts, Beethovens sich verkörpert, selbst dem Besten, das er geschaffen, nur einen relativen Werth beilegen. Wie aber die deutsche Bühne seit jeher von dem Hervorragendsten aus der Production aller Völker Besitz ergriffen, so hat sie auch seine beiden Meisterwerke innerhalb der heiteren und ernsten Gattung, den Barbier und den Tell, zu ihrem eisernen Inventar geschlagen. Mit dieser unmittelbaren Beziehung zu unsrem künstlerischen Genießen geht noch eine andre, kaum minder einflußreiche Wirksamkeit Hand in Hand. Es giebt keinen besseren Stimmbildner als Rossini, durch zwei Menschenalter ist er der Lehrmeister aller hervorragenden Sänger und Sängerinnen gewesen. In Rücksicht auf Behandlung des Tons, Coloraturfertigkeit, Feinheit und Anmuth des Vortrags bieten seine Arbeiten das trefflichste und umfassendste Uebungsmaterial. Und nicht bloß für die Erziehung, auch für die Erhaltung des vocalen Vermögens ist diese Schule von hoher Bedeutung. Wer in ihrer Gymnastik aufgewachsen, bleibt selbst gegen die verheerenden Wirkungen bis zu einem ge-

wissen Grade gefeit, mit denen der erbarmungslose Realismus des neuesten Opernstils alle dilettantisch gearteten Stimmen heimsucht.

Wie man in Spontini den musikalischen Vertreter des Kaiserreichs erblickt, so gilt Rossini für den Componisten der Restauration. Er diente den Bourbons in Neapel und Frankreich, und die Julirevolution setzte seiner künstlerischen Laufbahn ein Ziel. Das war es aber nicht allein. Auch ihrem Wesen nach stand die Oper, wie sie sich unter seiner Hand gestaltet, im Einklang mit der innersten Gemüthsstimmung ihrer Zeit, sie ist deren getreuer Widerhall. Auf eine lange Periode blutiger Kämpfe und gewaltsamer Umwälzungen folgte der Friede mit seinen Freuden und Genüssen. Das Leben hatte wieder seinen vollen Werth, von Neuem machten es sich die Menschen bequem auf der Erde. Abthun wollten sie alle Sorge, vergessen den eisernen Druck der jüngsten Vergangenheit. Nur üppige Ruhepolster sollte ihnen die Kunst unter das heiße, müde Haupt legen; was sie von ihr begehrten, das waren die sanften lydischen Brautlieder der Thais, sie einzuwiegen in süße Wollust. Nichts war so geeignet, diesen Durst nach mühelosem Genuß zu stillen, die Geister hineinzuschmeicheln in das ersehnte Dolcefarniente, wie die Rossini'sche Oper mit ihrer gleichmäßig strömenden, durch keinen charakteristischen Ausdruck beunruhigten, lediglich sich selbst genügenden Melodik, und ihren den Hörer liebkosenden Fiorituren. Sie gehört deshalb zu den specifischen Culturelementen einer Zeit, welche die Beschwichtigungskunst im großen Stil geübt. Guten Grund hatten der Fürst Metternich und seine Freunde in Italien und Frankreich, ihr huldvollstes Lächeln dieser Sirene zu schenken. Keinen wirksameren Schlaftrunk für alle staatsgefährlichen Gedanken und Leidenschaften mochten sie ausfindig machen, als eine

Musik, Ohr und Gemüth mit den mächtigsten sinnlichen Reizen umstrickend, die überhaupt den Tönen und deren vornehmster Trägerin, der menschlichen Stimme, innewohnen.

Der Schöpfer der modernen italienischen Oper wurde in Pesaro den 29. Februar 1792 geboren. Seine Familie, aus Lugo stammend, zählte ehedem zu den angesehenen patricischen Geschlechtern der Gegend; längst war indessen der Glanz ihres Namens verblichen, ihr Vermögen abhanden gekommen, ihr Wappen mit Staub bedeckt. Giuseppe Rossini, der Vater unsres Maestro, bekleidete den bescheidenen Posten eines tubatore oder Rathstrompeters. Da dieser Dienst weder den Geldbeutel noch die Zeit des Inhabers sonderlich beschwerte, vereinigte er mit seinen musikalischen Obliegenheiten das Amt eines Aufsehers der Schlächtereien. Er hatte sich mit Anna Guidarini, einer Bäckerstochter, vermählt, und Gioachino blieb die einzige Frucht dieser Ehe. Der Stadtmusicus von Pesaro, den die Kameraden il vivazza nannten, war ein echtes Kind seines Volkes, sorglos, leichtlebig, rückhaltlos den wechselnden Eindrücken des Augenblicks hingegeben, fröhlich bis zur Ausgelassenheit. So oft Rossini von seiner Jugend erzählt, gedachte er gern eines für die kleine Familie folgenschweren Ereignisses, ohne dessen Eintritt, wie er lächelnd hinzuzufügen pflegte, er schwerlich etwas Andres geworden wäre, als ein ehrsamer Oelhändler oder Specereikrämer seines Geburtsortes. Die Franzosen besetzten 1796 den Kirchenstaat, auch nach Pesaro kamen die fremden Gäste, von ihrem Vive la République hallten die sonst so stillen Straßen wider. Vater Giuseppe nahm leidenschaftlich Partei für die neue Ordnung der Dinge, mußte aber bald den revolutionären Feuereifer mit dem Verluste des Amtes und der Freiheit büßen. Als die Oesterreicher das alte Regiment wiederherstellten, warfen sie den heißblütigen Fran-

zosenfreund ins Gefängnis, dessen Thür erst nach Jahr und Tag sich ihm wieder öffnete. In der Sorge für sich und das Kind lediglich auf die eigene Kraft angewiesen, faßte die junge Mutter einen muthigen Entschluß. Sie besaß eine wohlklingende Stimme und ein feines Ohr. Noten waren ihr freilich geheimnisvolle Hieroglyphen, aber in dieser Beziehung hatte manche berühmte Cantatrice nichts vor ihr voraus. Ohne lange Ueberlegung eilte sie nach Bologna, schloß sich einer wandernden Sängergesellschaft an und gab ihren Liebling in die Obhut eines Garkochs. Während sie von Stadt zu Stadt zog, in den Opern Paesiellos und Fioravantis mit wachsendem Beifall auftrat, sollte Gioachino etwas Tüchtiges lernen. Das Ungeschick und die Unwissenheit der Lehrer erfüllte jedoch den lebhaften, von der Natur reich ausgestatteten Knaben mit dem heftigsten Widerwillen gegen alle schulmäßige Zucht. Eine lateinische Prüfung, der er sich auf den Wunsch der Mutter unterwarf, fiel traurig aus und nicht besser stand es um seine Fortschritte in der Musik. Der Klavierunterricht, den er drei Jahre empfangen, huldigte sehr eigenthümlichen Grundsätzen in Betreff der Applicatur. So war z. B. der Schüler angehalten worden, für die Tonleiter nur zwei Finger zu verwenden, und diese tyrannische Beschränkung im angeborenen Gebrauche seiner Glieder erbitterte ihn dermaßen, daß er trotzig erklärte, er wolle mit der Musik nun gar nichts mehr zu schaffen haben. Der Lehrer hatte ihm ohnedies jedes Talent abgesprochen. Da er gegen alles Bitten und Zureden der Eltern, selbst gegen ihre Drohungen taub blieb, fiel der Vater auf ein heroisches Mittel. Er that den kleinen Musikfeind zu einem Grobschmied in die Lehre und während der Sträfling ingrimmig den Blasebalg trat, standen seine Spielgenossen dabei, höhnisch der aufgezwungenen Arbeit zuschauend. Schon

sehr bald hatte die Kur die gehoffte Wirkung, nach wenigen Tagen erklärte der widerwillige Zögling des Vulcan, er fühle eine unwiderstehliche Neigung zu den Tönen. Sein neuer Lehrer Tesëi war ungleich tüchtiger, als der Vorgänger; der treffliche Tenorist Babini ertheilte ihm später noch besonderen Unterricht im Gesang. Neben diesen Studien, die nach der Versicherung des Biographen mit löblichstem Fleiße betrieben wurden, lief eine vielgeschäftige praktische Thätigkeit her, und als Rossini am 20. März 1807 in das berühmte Lyceum von Bologna eintrat, um unter der Leitung des Padre Stanislao Mattei den Contrapunkt zu lernen, hatte er schon auf den verschiedensten Gebieten der Musik die goldenen Früchte der Erfahrung gesammelt. Der zehnjährige Knabe war der gesuchteste Kirchensänger der Stadt gewesen, seine helle, liebliche Stimme, die später sich in den prachtvollsten Bariton verwandelte, stand in solcher Gunst, daß ihr nicht allein die Sopransoli, sondern auch transponirte Baß- und Tenorpartien übertragen wurden. Dem Vater hatte er die Fertigkeit auf dem Horn spielend abgelauscht, auch für dieses Instrument eine Anzahl von Duetten zur gemeinschaftlichen häuslichen Unterhaltung an den Feierabenden geschrieben. Als er elf Jahre zählte, gab er in Paers Camilla, der Oper der damaligen Stagione, den Adolfo, die einzige Rolle, in der er überhaupt auf der Bühne erschienen. Der kleine Sänger wurde nämlich bald das Factotum des Theaters, er übte die Chöre ein, ging mit den Solisten ihre Partien durch und saß während der Aufführung am Klavier, dem Dirigentenplatze nach der Sitte jener Zeit. Im Jahre 1806 wählte ihn die Dilettantengesellschaft Academia dei Concordi zu ihrem musikalischen Führer, Haydns Jahreszeiten gehörten zu den Werken, die er zum Vortrag brachte. Aufs Liebevollste nahm sich seiner Signora Mombelli an, die Mutter

der Sängerfamilie dieses Namens, sie ging ihm mit Rath und That zur Hand, ermahnte ihn unablässig zur Arbeit, gab ihm, um seinen Eifer zu spornen, bald einen Chor, bald eine Arie oder ein Duett zu componiren. Nachdem er auf solche Weise eine ganze Reihe von Musikstücken angefertigt, legte sie ihm dieselben zu einer vollständigen Partitur geordnet, als seine erste Oper Demetrio e Polibio vor, die auch einige Jahre darauf über die Bretter gegangen ist.

Zu den sehr vereinzelten gemüthvolleren Zügen in Rossinis Natur gehört seine zärtliche Kindesliebe. Er ist ein guter Sohn gewesen, hat stets den Eltern ein dankbares Andenken bewahrt. Selbst die Stimme des Greises zitterte vor Rührung, so oft er von ihnen sprach. Gleich allen naturalistischen Sängerinnen hatte die Mutter schon sehr früh die Kraft ihrer Kehle erschöpft, und das Horn des Vaters war leider kein Füllhorn oder Oberon'sches Zauberhorn, es besaß nicht die Eigenschaft, alle guten Dinge auf den glücklichen Inhaber auszuschütten, der Sohn wurde deshalb bald die einzige Stütze der Familie, und seine Augen strahlten, wenn er die zwölf Groschen für eine Kirchenaufführung, die zwanzig Groschen für eine Opernvorstellung, oder die fünfzehn Thaler, die ihm seine Akademie monatlich ausgeworfen, heimtragen konnte. Besondere Verdienste um die allgemeine Bildung des kleinen Musikers — der, noch nicht zwölf Jahre alt, die Fertigkeiten eines vollendeten Capellmeisters vereinigte — erwarb sich der Cavaliere Giusti aus Lucca, ein in der guten Gesellschaft von Bologna hoch angesehener Mann. Er las mit seinem jungen Freunde die italienischen Dichter und öffnete ihm dabei freigebig die Schätze seiner Kenntnisse und Erfahrungen. Es sei bei dem Anlaß gleich bemerkt, daß der Componist des Barbier und des Tell, der die Pariser Salons durch die Schärfe seines Witzes und die Schlagfer-

tigkeit seiner Erwiderungen bezaubert, der durch keine Frage außer Fassung gebracht worden, stets und überall das rechte Wort bei der Hand gehabt, daß dieser vielgewandte Geist und anmuthvolle Redner auf keinem Gebiete des Wissens oder Könnens systematische Anweisung empfangen. Die Natur, die Welt, das Leben sind immer seine vornehmsten Lehrmeister gewesen.

Ehe wir den biographischen Faden weiter verfolgen, ist noch eines lustigen, für die Zukunft unsres Helden einflußreichen Vorgangs zu gedenken, der sich 1806 in Sinigaglia zutrug. In den Opernvorstellungen, die dort während der Messe stattfanden, begleitete Rossini als maestro al cembalo die Recitative, sein Vater blies das erste Horn, beide zusammen verdienten den Abend 11 Paoli ($1^1/_2$ Thaler). Der Intendant des Theaters, Marchese Cavalli, stand in zärtlichen Beziehungen zur ersten Sängerin, Signora Carpani. Schon in den Proben hatten die wilden Coloraturen der Letzteren das empfindliche Ohr des Dirigenten am Klavier zur Verzweiflung gebracht, und als sie während der Aufführung trotz seiner inständigen Bitten und Warnungen eine der ungeheuerlichsten Cadenzen ins Parterre schleuderte, brach er in ein helles Gelächter aus. Alle Augen wandten sich auf ihn, von dem lärmenden Jubel des Publikums hallte das Haus wider, dem Anstifter aber warf die verhöhnte Cantatrice einen Blick zu, beladen mit dem ganzen giftigen Hasse, dessen eine entrüstete Primadonna, dazu die Geliebte ihres Chefs, gegen einen kleinen rebellischen Musikanten fähig ist. Bebend vor Zorn eilte sie zum Intendanten, schilderte ihm die erfahrene Unbill und erhielt das Versprechen glänzender Genugthuung. Der Schuldige mußte herbei, aber das gehäufte Maß der Ungnade, mit dem er überschüttet wurde, ließ seinen Sinn ungerührt. Als die Strafpredigt zu Ende

schien, erwiderte er: „Edler Marchese, Sie haben gute Gründe, Ihre Primadonna in Schutz zu nehmen, aber ebenso hatte Ihr unterthäniger Diener, als ein Musiker mit sehr kitzlichen Ohren, die seinigen, gestern zu lachen. Wären alle Kanonen der Welt auf mich gerichtet gewesen, ich würde doch gelacht haben und Sie gewiß auch an meiner Stelle, denn Sie sind ein gar feiner Kenner. Hand aufs Herz, möchten Sie dafür einstehen, ernsthaft zu bleiben, wenn Sie Folgendes hörten?" Und indem er nun die Unglückscadenz wiederholte, ahmte er Miene, Gebärde, die kreischende Stimme, den fehlerhaften Gesang der Carpani nach, zuletzt sogar ihren rachsüchtigen Blick, das Alles mit solcher Naturtreue und übermüthigen Ausgelassenheit, daß der Marchese laut auflachte. Indem er die Wangen des kecken Knaben streichelte, sprach er freundlich: „Kleiner, Du möchtest gewiß auch einmal Opern schreiben?" — „Gewiß!" rief Gioachino. „Glauben Sie, ich hätte Lust, zeitlebens Sängerinnen zu begleiten, wie Ihre Carpani?" — „Nun gut! Sobald Du es Dich getraust, laß michs wissen, ich verschaffe Dir ein Libretto und eine Bühne." — Merkwürdiger Weise hielt der Intendant sein Wort, als er später daran erinnert wurde.

Die anderthalb Jahre, welche Rossini im Lyceum von Bologna zubrachte, waren für ihn eine harte Zeit der Prüfung. Stanislao Mattei, der Professor des Contrapunktes und Lieblingsschüler des berühmten Padre Martini, besaß nicht die Eigenschaften, deren es zur Ausübung des Lehramts bedarf. Statt die jugendlichen Gemüther aus den lebendigen Quellen der Kunst schöpfen zu lassen, bot er ihnen als Ausrüstung für ihren Beruf einen zusammenhangslosen, mit dem grauen Staub musikalischer Scholastik bedeckten Apparat von Regeln und Beispielen. Auf die Frage, warum das Eine recht, das Andre falsch sei, lautete stets die Antwort, die

Meister hätten es so gewollt. Seufzend fertigte unser an die Schulbank geschmiedeter Wildfang die vorschriftsmäßigen Compositionsexercitien an, übte sich auch auf der Violine und dem Cello. Ungleich mehr, als die trockene contrapunktische Weisheit, die von den Lippen des Lehrers floß, förderte ihn die reich ausgestattete Bibliothek der Anstalt, zu welcher er sehr bald den Zugang fand. Während aber hier nur die älteren italienischen Schulen vertreten waren, versorgte ihn die Liberalität eines vornehmen Dilettanten mit den Meisterwerken der deutschen Tonkunst. Stanislao Mattei hatte diese nie von Angesicht zu Angesicht geschaut und seinen Zögling, der mit liebevoller Bewunderung zu Haydn und Mozart emporblickte, z. B. auch die Partituren von mehr als einem Dutzend ihrer Quartette aus den Stimmen zusammengeschrieben, pflegte er scherzend il tedeschino zu nennen. Als der ihn jedoch mit einer Aufführung des Schlußchors aus dem ersten Theile der Schöpfung überraschte, verwandelte sich der Spott in Rührung. Rossinis außerordentliche Begabung ward im Lyceum vollkommen gewürdigt, und da es sich darum handelte, die Composition einer Cantate für das große, alljährlich stattfindende Concert dem besten Schüler zu übertragen, fiel auf ihn die Wahl. Pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo ist das Werk, das bei dieser Gelegenheit entstand. Es gewann sich eine glänzende Aufnahme und ihm folgten im nächsten Jahre 1809 eine von einem Liebhaber in Ravenna bestellte Messe für Männerstimmen und ein nach dem Muster der Zauberflöten-Ouvertüre gearbeiteter Orchestersatz. Die letztere Partitur zerriß indessen der Autor unmittelbar nach der ersten Aufführung. Stanislao Mattei hegte die stolze Absicht, aus seinem Zögling einen zweiten Padre Martini zu machen, immer aufs Neue ermahnte er ihn, seine gesammte Kraft einzusetzen, um zum Allerheiligsten

der Kunst vorzudringen, deren Schwelle er so glücklich überschritten. Führe er fort, drei Jahre lang unter seiner Leitung eifrig zu arbeiten, so könne es ihm nicht fehlschlagen. Nun war Gioachino, wie wir sahen, die einzige Stütze seiner Eltern, und welche trefflichen Eigenschaften auch die Kirchenmusik besitzen, wie reich der innere Lohn sein mag, den sie gewährt, gewiß ist, daß sie nicht zu den vorzugsweise nahrhaften Zweigen der Kunst gehört. Zu früh und zu lange hatte außerdem der Zögling des Lyceums die Luft der Coulissen geathmet, um nicht mit sehnsüchtigem Verlangen nach der Bühne zu blicken, hält diese doch, trotz der Dornen, mit denen sie übersäet ist, unwiderstehlich Jeden umstrickt, der einmal ihren Lockungen Gehör geliehen. Immer seltener wurde er in den Lehrstunden des Contrapunkts gesehen, zuletzt blieb er ganz weg. Seinen alten Gönner erinnerte er aber an ihre frühere Uebereinkunft und erhielt von ihm ein Textbuch. Auch für die Aufführung dieser dramatischen Erstlingsarbeit, der farza, d. h. einactigen komischen Operette: La Cambiale di Matrimonio, sorgte der Marchese Cavalli. Sie wurde im San Mosè-Theater in Venedig im Herbst 1811 mit Beifall gegeben und trug ihrem Autor ein Honorar von 200 Franken ein.

Achtzehn Jahre alt, hatte Rossini die dramatische Laufbahn angetreten, als er das einundzwanzigste kaum vollendet, war er der Liebling der Nation, von Venedig bis Sicilien sein Name in Aller Mund und Herzen. Ein ununterbrochener Strom der Töne quoll aus der Brust des jugendlichen Maestro, das Sinnbild seiner rührigen Muse schien jenes weithinausgetragene, auf den Flügeln eines unaufhaltsamen Rhythmus fortstürmende Crescendo, das uns in seinen Partituren so häufig begegnet und für dessen Erfinder er gilt. Nicht weniger als sechs dramatische Arbeiten, darunter auch

eine große Opera seria, hatte das Jahr 1812 aufzuweisen, sie gingen sämmtlich alle stelle. Die Triumphe, die er mit seiner Pietra del Paragone in der Mailänder Scala gefeiert, erwirkten ihm beim Vicekönig von Italien die damals ungemein selten gewährte Befreiung vom Militärdienst. Der Glanz solcher Erfolge regte aber nicht allein den Handwerksneid heftig auf, er mußte auch die parteiloseren Freunde der Kunst zu einer strengen Prüfung jener Arbeiten herausfordern, denen die Menge zujubelte. Eine Fluth gerechter und ungerechter Angriffe brach gegen den lorbeerbekränzten Componisten los, und der Lärm des Gezänks drang selbst bis zur Studirstube des alten Padre Mattei. Besorgt um die Zukunft seines Zöglings, nach mancher früher gemachten Erfahrung ein strenges Wort der Mahnung nicht für überflüssig erachtend, schrieb er ihm: „Halt ein, Unglücklicher, Du entehrst meine Schule!“ Rossini, dem seine unermüdliche Feder nur die höchst mäßige Summe von 1800 Franken als Jahresertrag eben eingebracht, erwiderte: „Hochverehrter Lehrer, haben Sie Geduld, sobald ich nicht mehr genöthigt bin, des lieben Brodes wegen fünf oder sechs Opern jährlich zu liefern und die Manuscripte noch naß zum Copisten zu schicken, ohne sie auch nur ein einziges Mal wieder durchzulesen, werde ich mir Mühe geben, Musik zu machen, die Ihrer würdig ist.“

Wir kommen zu einem der entscheidendsten Siege im Leben Rossinis, zur ersten Aufführung des „Tancred“ im Fenicetheater während des venetianischen Carnevals von 1813. Wenig fehlte, und das Schicksal des Werkes wäre an einem burlesken Vorspiel gescheitert. Zwischen dem Componisten und der Bühne von San Mosè war einer jener erbarmungslosen Contracte abgeschlossen worden, die mit ihren bösen Clauseln Leib und Seele der Opfer umstricken und in deren

Abfassung die italienischen Impresarien bis auf den heutigen Tag Meister sind. Rossini hatte versprochen, jedes vom Director gewählte Textbuch unweigerlich in Musik zu setzen. Solchergestalt glaubte nämlich dieser, noch auf dem Halm alle zukünftigen melodischen Ernten eines in der öffentlichen Gunst immer festere Wurzeln schlagenden Talentes gekauft zu haben. Nicht lange blieb ihm verborgen, daß das Fenicetheater für seine nächste Stagione auf den Maestro rechnete, und er erblickte darin nichts Geringeres als einen räuberischen Einbruch in seine wohlerworbenen und verbrieften Rechte. Sittliche Entrüstung auf den Lippen, Furcht und Ingrimm wegen der bedrohlichen Concurrenz im Herzen, trat er vor den Künstler. Dessen kaltblütige Erklärung, er werde seinen Verbindlichkeiten gegen San Mosè gewissenhaft erfüllen, bleibe aber im Uebrigen freier Herr seiner Zeit und seines Talentes, steigerte nur den Zorn des Geschäftsmannes. Die Scene schloß endlich mit der Bestellung einer neuen Oper und der hinzugefügten Drohung, das dafür schon bereit liegende Textbuch müsse jeden Musiker zu Grunde richten, dictirte ihm auch die heilige Cäcilia selbst die Noten in die Feder. Rossini ahnte, was ihm bevorstand, er hielt jedoch seine Revanche bereit. Das Libretto zu „Bruschino“ ward zum Grabstein seines Ruhmes ausersehen, gegenüber den feindseligen Absichten des Textes vergalt nun die Musik Gleiches mit Gleichem, freilich in ihrer Weise. Sie griff zu der groteskesten Satyrmaske, von Anfang bis zu Ende trug die Partitur den Charakter der ausgelassensten Travestie. Man glaubt in ihr bereits das Recept zu lesen, das ein halbes Jahrhundert später Offenbachs Bouffes Parisiennes bis zum Uebermaß abgenutzt haben. Alles war auf den Kopf gestellt. Während die Personen Harlekinspossen trieben, vergoß das Orchester Thränen der Rührung. Bei einem

zärtlichen Liebesduett schlug es zornig mit der Faust drein, der Sopran erschien nach der Art der Baßstimme behandelt und umgekehrt. Wörter oder Silben, die mit besonderem Nachdruck ins Ohr fielen, wurden in endlosem Geplapper wiederholt. In der Ouvertüre mußten die zweiten Violinen zum ersten Viertel jedes Taktes mit dem Bogen auf die Pulte klopfen und was des Muthwillens mehr war. Rossinis Freunde lachten herzlich zu dem tollen Lärm, aber das Publikum, das den Spaß nicht verstand, sich auch wohl in seiner Würde gekränkt fühlte, runzelte so bedenklich die Stirn, daß der Componist fürchtete, sein Tancred möchte die Rechnung für Bruschino zu bezahlen haben. Als jenes Werk zur Aufführung kam, wagte er nicht, während der Ouvertüre, wie es die Sitte gebot, den Platz am Klavier einzunehmen; erst da die feurigen Rhythmen des Allegro ihre Schuldigkeit gethan und ein gewaltiger Beifallssturm durch das Haus rauschte, trat er, nach allen Seiten hin sich verneigend, ins Orchester. Die Oper selbst stürzte die Stadt in einen Taumel des Entzückens, eine Wiederholung drängte die andre, nicht satt hören konnte man sich an den neuen süßen Weisen, di tanti palpiti, mi rivedrai, ti rivedrò klang es zurück aus den Palästen, auf dem Marcusplatz und von den Gondeln. Bald machte Tancred seinen Triumphzug nicht allein durch Italien, er trug auch den Namen seines Autors über die Alpen, weit auf thaten sich vor ihm überall die Pforten der Theater. Der Stil der Rossini'schen Opera seria, wie er, abgesehen vom Tell, in sämmtlichen späteren Arbeiten der Gattung wiederkehrt, erscheint hier zum ersten Male festgestellt. Wohl hat längst der Ablauf der Jahre diesen melodischen Blüthen ihren besten Duft und Farbenglanz genommen, aber wenn wir auch den Rausch, in den sie einst unsre Großeltern versetzt, nicht mehr theilen, so vermögen wir ihn

wenigstens noch zu begreifen. Halten wir daher einen Augenblick inne, um uns die Ursachen zu vergegenwärtigen, denen das Werk und seine zahlreiche Descendenz die unwiderstehliche Wirkung auf die Zeitgenossen, und — worauf es heutzutage am meisten ankommt — ihre Bedeutung in der Geschichte der Oper verdanken.

Was wir in der Kunst, im Staate oder auf welchem Gebiete es sonst sein mag, Fortschritt, Reform, Umschwung oder Revolution nennen, alles das ist meist nichts Andres, als der muthige Bruch mit der starren Autorität der überlieferten Satzung und Convenienz, die siegreiche Erlösung von den bloßen Formen, den inhaltlosen Schalen einer ausgelebten Entwickelung, die, ein todtes Gewicht, allen weiter und freier strebenden Bildungen sich anhängen, in einem Wort die Rückkehr zur Natur; denn nur aus der Berührung mit dieser seiner ewig jungen Mutter schöpft der menschliche Geist die Erkenntnis seiner Aufgaben und die Kraft zu ihrer Vollendung. Die italienische Opera seria war die leibliche Tochter der Alterthumswissenschaft, und Jahrhunderte lang hat sie die durch die gelehrte, sagen wir lieber gleich akademische Herkunft ihr eingeborene Signatur treu bewahrt. In ihr herrschte das strengste Ceremoniell, eine steife gemessene Vornehmheit, die Stelle des echten musikalischen Fleisches und Blutes vertraten frostige Gebilde der Rhetorik, alle Recitative und Arien zeigten denselben unabänderlich vorausbestimmten Zuschnitt, das Ganze bestand in einem lockeren Bündel von Monologen, denn die handelnden Personen pflegten einander nicht zu unterbrechen, erst nachdem die eine völlig zu Ende gekommen, empfing die nächste ihr Stichwort. So oft uns in der gleichförmigen Aufeinanderfolge von Einzelgesängen ausnahmsweise ein Duett oder Terzett begegnet, hat doch der wahre Ensemblestil keinen Theil daran,

denn Alles zerbröckelt entweder in Rede und Gegenrede, oder die verschiedenen Partien sind mit Hilfe endloser Terzen- und Sextenketten in eine rein äußerliche Gemeinschaft zusammengekoppelt. Diese bleiche Schein- und Schattenwelt wandelte sich nun plötzlich wie durch einen Zauber um zu blühendem Leben. Zunächst unterschied sich die Oper Rossinis von der seiner Vorgänger durch das ungleich deutlicher vernehmbare Hineinklingen eines nationalen Elements. Das große Verdienst der alten Opera seria war es gewesen, für das musikalische Drama, diese eigenthümliche Schöpfung des modernen Geistes, das äußere Gerüst aufgebaut zu haben. Indem sie, das Auge zum antiken Ideal erhoben, zwei bis dahin in ihren Wegen und Zielen von einander gänzlich unabhängige Künste zu innigster Gemeinsamkeit zu verbinden unternahm, mußte es vor Allem ihre Aufgabe sein, einen sicheren Boden für solche Vereinigung zu schaffen, die Bedingungen aufzusuchen und festzustellen, unter denen Drama und Musik zu gedeihlichem Zusammenwirken sich die Hände reichen konnten. Verfiel sie nun auch zwar in dem Maße, als sie des Technischen sich bemeisterte, in einen immer engherzigeren Schematismus, so blieben doch die Formen, die sie geschaffen, aber mit einem wahrhaft lebendigen Inhalt zu erfüllen nicht vermocht, ein gesicherter Gewinn sowohl für die klassische Oper wie für die italienische des neunzehnten Jahrhunderts. Während dieselben zum volltönenden Ausdruck des allgemein Menschlichen, zum idealen Widerspiel der wirklichen Welt von jener vertieft, erweitert und vergeistigt wurden, griff diese zu ihnen als zu einem bequemen Gefäß, um darin den melodischen Born aufzufangen, der voll und frisch aus der ureigenen Sangeslust des musikalisch so reich begabten Volkes ihr entgegensprudelte. Gänzlich taub geblieben gegen sein liebliches Rauschen und Plätschern war

bis dahin die hinter dem hochaufgethürmten Wall ihrer Schulregeln und akademischen Satzungen verschanzte Zunft der Componisten. Wenigstens gilt dies von der Opera seria, die, abgekehrt dem wirklichen Leben, in stolzer Einsamkeit stets ihre Bahn gewandelt, während die Buffa schon seit jeher eine mehr nationale Richtung eingeschlagen. Die Natur, deren gesunden Hauch die Rossini'sche Oper in vollen Zügen athmete, war nun aber nicht geistiger, sondern rein sinnlicher Art. Nicht aus den Worten, dem Wesen der darzustellenden Situationen und Charaktere, das heißt also aus der Innerlichkeit des Gefühls, schöpfte diese Tonsprache ihren Inhalt, sondern lediglich aus dem materiellen Vermögen der Stimmen, nachdem sie ihnen jede Fessel abgenommen, in die sie die musikalische und dramatische Convenienz geschlagen. Was dem Gesang als solchem an fernhinstrahlendem Glanz und einschmeichelnder Süßigkeit, an zusammengefaßter Kraft und an spielseliger Beweglichkeit zu Gebote steht, war der Stoff, den der Componist zu seinen Gestalten verwandte. Die stetige, von dem verschwenderisch hinzugefügten Reize der Coloratur doch nur leicht auf der Oberfläche gekräuselte Melodie ist das Element, in dem jene leben und weben. Ihm mußte sich nicht allein die dramatische Wahrheit, sondern auch das gesammte Ton- und Klangwesen unterordnen. Wie die krystallhelle Fluth zu dem leichten, blumenbekränzten Nachen, der über sie hingleitet, so sollte sich das Orchester zur Melodie verhalten. Daß diese in jedem Augenblick ihr volles Antlitz dem Sinne des Empfangenden zukehrte, dafür allein hatten die Harmonie und deren Träger, die Instrumente, zu sorgen. Wenig galt dem Componisten die Rücksicht auf individuelle Bedeutsamkeit, nur um die Schönheit der sinnlichen Erscheinung war es ihm zu thun. Bei den üppigen Festen, die er dem Ohre bereitete, mochte es sich

bis zur Unersättlichkeit im weichen Wellenspiele des Wohllautes baden.

Einen deutlich wahrnehmbaren Einfluß auf den Autor des Tancred übten seine engen Beziehungen zur komischen Oper. Sie war die künstlerische Heimat seiner Mutter gewesen, von ihr gingen die frühesten Eindrücke aus, die in die empfängliche Seele des Kindes gefallen. Unter den Arbeiten des Jünglings gehören bei Weitem die meisten der heiteren Gattung an, innerhalb deren seit jeher der tondichtende Genius des Volkes am reichsten und eigenthümlichsten sich entfaltet. Schon Mozart hatte die festen Schranken niedergeworfen, welche die gesungene Komödie und Tragödie der Italiener von einander trennten. Aus der innigen Verschmelzung der bis dahin durch ein unverbrüchliches Herkommen geschiedenen Kunstformen erwuchs ihm im Don Juan die gewaltigste Schöpfung, die das gesammte musikalische Drama aufzuweisen vermag. Aehnliches unternahm Rossini, auch er versuchte aus der strotzenden Lebensfülle der Opera buffa einen erfrischenden Strom in das Ausdrucksgebiet der ernsten Gattung hinüberzuleiten. Seine Natur brachte es freilich mit sich, daß hier Alles doch mehr äußerlich und obenhin geschah, während unter der Hand des deutschen Meisters eine ideale Wiedergeburt der Kunst sich vollzog. Zunächst wurde im Tancred und in den Werken seines Schlages das Recitativ, diese Geduldsprobe der Dilettanten, beträchtlich abgekürzt und eben nur auf die unentbehrliche Vermittelung des dramatischen Zusammenhanges beschränkt. Es empfing zudem ein gewisses musikalisches Interesse durch mancherlei kleine melodische Züge, welche die Instrumente in die Declamation der Worte hineinschlangen. Aus der komischen Oper stammt ferner die häufigere Vereinigung zweier oder mehrerer Stimmen zu breiten Ensemblesätzen, namentlich

die Sitte, die einzelnen Acte mit einem ausgeführten Finale zu schließen, endlich, was die Hauptsache ist, die lächelnde Anmuth und verbindliche Eleganz der Cantilene. Wenn aber diese Gebilde, die einst so lebenswarm der Phantasie ihres Schöpfers entsproßt und der Bühne einen ewigen Frühling zu verheißen schienen, längst zu leeren Gesangsschablonen und nüchternem Uebungsmaterial ausgetrocknet sind, wenn sie nur noch durch eine seltene Gunst des Zufalls, wie etwa die Gnade einer gefeierten Primadonna, in die Erinnerung des heutigen Geschlechts zurückgerufen werden, so liegt der Grund in der herzlosen Gleichgiltigkeit der Musik gegen den edelsten Theil ihrer Aufgabe. In Armuth hat sich verwandelt, was man ehedem als Reichthum pries und bewunderte, weil der Tonsprache die künstlerische Cardinaltugend, die Wahrhaftigkeit, abging. Da Rossinis Melodien in keinem geistigen Boden wurzelten, nicht aus dem Sinn der Worte ihre Nahrung zogen, mußten sie rasch dahinwelken, wie eine Handvoll Blumen in ein Glas Wasser gestellt. Aufs Engste hängt damit der folgende Umstand zusammen, welcher der Weise des Tondichters, so lange sie noch neu war, in demselben Maße Vorschub leistete, als er sie der Theilnahme der Gegenwart entfremdet. Weil ihm die Erfindung nicht aus der im Text vorgezeichneten Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Situationen zufloß, sondern aus einem von allem concreten Inhalt gelösten Ideale des bel canto, läßt sie sich auf sehr wenige Grundformen zurückführen, die in zahllosen Variationen wiederkehren. Wer auch nur eine Opera seria von Rossini kennt, wird in den übrigen kaum etwas Neues finden, stets die nämlichen melodischen Umrisse wie derselbe Wurf der Figuration, natürlich immer mit Ausnahme des Tell, der seine eigene Geltung behauptet. Doch es ist hohe Zeit, diese Betrachtungen abzubrechen und den biographischen Faden wieder aufzunehmen.

Nachdem die Italiana in Algeri, die dem Tancred auf dem Fuße folgte, zu den bereits gewonnenen Lorbeeren neue Kränze gefügt, schien das Glück, bis dahin dem jugendlichen Maestro treu verbündet, sich plötzlich von ihm zu wenden. Nicht in seiner Production, wohl aber in seinen Erfolgen trat eine Pause ein. Die beiden 1814 für Mailand geschriebenen Opern Aureliano in Palmira und Il Turco in Italia ließen das Publikum kühl und nur die Dankbarkeit der Venetianer für die ihnen früher erwiesenen melodischen Wohlthaten bewahrte Sigismondo vor einem handgreiflichen Fiasco. Mit dem letzteren Werke war Rossini selbst in dem Grade unzufrieden, daß er während der Aufführung einigen Freunden in seiner Nähe zurief: „Zischt nur tüchtig, ich habe wahrlich nichts Besseres verdient.“ Trotz dieser wiederholten Fehlschläge warf auf ihn Barbaja sein Auge, damals der angesehenste Impresario diesseit und jenseit der Alpen, der eine Zeit lang in der Geschichte der italienischen und der deutschen Oper keine geringe Rolle gespielt. Ursprünglich Kaffeehauskellner in Mailand, hatte er am grünen Tisch ein beträchtliches Vermögen gewonnen und später unter den Lieferanten für die französische Armee die hohe Schule der Geschäfte durchgemacht. Die Theater di San Carlo und del Fondo in Neapel waren an ihn verpachtet, außerdem die öffentliche Spielbank, die jene zum guten Theil ernähren mußte. Barbaja und Rossini vereinigten sich dahin, daß der letztere die beiden Opern leiten, für jede derselben jährlich ein neues Werk liefern und zum Entgelt einen monatlichen Gehalt von 800 Franken, bei dessen Berechnung aber die Zeit des Urlaubs in Anschlag zu bringen war, endlich eine kleine Tantième an den Revenüen des Pharao und Roulette empfangen sollte. Als Seitenstück zu diesem Vertrage will ich hier gleich die geschäftliche Verabredung mittheilen, deren

künstlerische Frucht der „Barbier von Sevilla" gewesen. Gegenüber dem Director der Torre Argentina in Rom machte sich der Componist anheischig, in kürzester, auf Tag und Stunde vorgeschriebener Frist jeden ihm zugesandten Text, gleichviel ob alt oder neu, in Musik zu setzen, bereitwillig alle von den Sängern gewünschten Veränderungen vorzunehmen, sämmtliche Proben wie die ersten drei Aufführungen in Person zu leiten und eine beträchtliche Conventionalstrafe zu zahlen, falls er auch nur eine dieser Bedingungen nicht erfüllte. Für seine „Mühewaltungen" wurde ihm eine Belohnung von 400 Scudi zugesichert. Mehr als alle Worte illustriren diese wenigen Zahlen und Daten das Wesen der italienischen Bühne. Nicht aus innerem Drang wurden die Werke, deren sie bedurfte, geschaffen, sondern auf Bestellung geliefert, gleich jeder andren Waare. Ihre Entstehungsgeschichte pflegte auf eine rein geschäftliche Uebereinkunft zwischen dem Impresario und dem Componisten hinauszulaufen, bei der ideale Rücksichten auf keiner Seite im Spiele waren. Mit der Unterschrift des Contracts hatte der Musiker sich in eine doppelte Knechtschaft verkauft. Das Libretto wählte für ihn der Theaterdirector, zu den einzelnen Musikstücken gaben ihm aber die Stimmen der Sänger, oft auch nur ihre Launen das Maß. Nicht einmal über die Instrumente durfte er als freier Künstler schalten, auch hier stand er unter einem gebieterischen Zwange, den ihm die unglaublich geringe Leistungsfähigkeit seines Orchesters auflegte. Dasselbe wurde in der Regel für jede einzelne oft nur wenige Wochen dauernde Saison neu gebildet; seine Mitglieder trieben meist neben ihrer musikalischen Handtierung noch irgend ein andres Gewerbe. Bei der Bühne, für welche Rossini seine erste römische Oper schrieb, strich z. B. ein Sattler den Contrabaß, am Pult der ersten Clari-

nette fand unser Maestro seinen Barbier wieder. Daß er mit solchen Leuten einen noch weit schlimmeren Stand hatte, als sein Almaviva mit der unter den Fenstern der Rosina tobenden Musikbande, daß kaum eine Probe ohne stürmische Zwischenfälle verlief, kann man sich leicht vorstellen. Zwei Jahre lang blieb der Impresario ausschließlicher Eigenthümer der von ihm erworbenen Partituren, nach dieser Zeit wurden sie herrenloses Gut. Begehrten andre Bühnen eine Abschrift, so wandten sie sich deshalb an den Theatercopisten, der sich durch diese Industrie für seinen unbesoldeten Dienst bezahlt machte. Wohl durfte der Autor nach dem Ablauf einer bestimmten Frist sein Manuscript zurückfordern, Rossini pflegte aber dies Recht nur nach einem Fiasco wahrzunehmen, um aus dem Schiffbruch diejenigen Stücke, die er für lebensfähig hielt, in eine spätere Oper hinüberzuretten. Ein nicht geringer Gegenstand des Aergernisses war ihm die ohne sein Zuthun veröffentlichte Gesammtausgabe seiner Werke, weil sie jenes Verfahren vor den Augen des Publikums aufdeckte. Die eben geschilderten Verhältnisse spiegeln sich deutlich genug in der dramatischen Musik der Italiener wider. Aus der unwürdigen Abhängigkeit des Tonsetzers vom Theaterdirector und den zufälligen Mitteln der Ausführung entsprang die theilnahmlose Abkehr von dem inneren Wesen der Sache und die Alles beherrschende Richtung auf den rein sinnlichen Genuß. Wo die Kunst nur als Handwerk geübt wird, da fehlt ihr zwar nicht dessen sprüchwörtlich gewordener goldener Boden, unter dem wir hier die sichere Technik zu verstehen haben, den leichten gefälligen Fluß der Anlage und Gestaltung, die freundliche Uebereinstimmung zwischen Wollen und Vollbringen, Inhalt und Form; was ihr aber abgeht, das ist der geistige Segen, die unser Gemüth läuternde und erlösende Gewalt, die Fähigkeit, es aus der Entäußerung und

Zerstreuung im Endlichen emporzutragen zu seiner ewigen Heimat.

In Neapel war es die erste Sorge unsres Helden, gegen die unverhohlene Feindseligkeit seiner Collegen einen festen Halt in der Gunst des Publikums zu gewinnen. Grollend blickte Paesiello, an Jahren nicht minder reich als an Ehren, auf den jugendlichen Rivalen. Zingarelli, der Director des Conservatoriums, untersagte seinen Zöglingen bei Strafe der Ausstoßung die Lectüre der Rossini'schen Partituren, ein Verbot, das durch einen besonderen königlichen Befehl wieder aufgehoben ward. Eine Menge eifriger Hände regten sich, um „Elisabetta", die neue für Neapel componirte Oper, zu Fall zu bringen. Diese ging indeß siegreich aus dem Kampf hervor. Sie war das erste Werk, in welchem der Componist auch bei der Begleitung des Recitativo secco das volle Streichquartett anwandte, in welchem er ferner die Coloratur ausschrieb, nicht als kategorischen Imperativ, wohl aber als guten Rath für die Sänger. Die Ouvertüre wurde dem Aureliano entlehnt, eine bleibende Stätte fand sie später im Barbier von Sevilla. Hier vertritt sie die Stelle der Original-Ouvertüre, welche — bei der Gleichgiltigkeit, mit der der Tondichter seine Manuscripte ihrem Schicksale überließ — ebenso wie die Musik zur Gesangstunde, ursprünglich ein großes Ensemble, spurlos verschwunden ist. Am 5. Februar 1816 erblickte das Meisterwerk der Opera buffa das Licht der Lampen, daß aber der Barbiere di Sevilla überhaupt einen Platz unter den Schöpfungen Rossinis einnimmt, verdanken wir nächst diesem selbst zumeist der römischen Censur. Ihr hatte der Impresario verschiedene Entwürfe zu Textbüchern unterbreitet, keiner jedoch fand Gnade vor den Augen der strengen Sittenrichter. Die Zeit drängte, die Carnevalseinnahme des Theaters, die Haupternte des ganzen Jahres,

stand auf dem Spiele, da erinnerte sich in glücklicher Stunde der verzweifelnde Unternehmer der Beaumarchais'schen Komödie, die bereits Paesiello den Stoff zu einem Libretto geboten. Als die Behörde ihr Placet endlich ertheilte, that aber die höchste Eile noth. In demselben Haus quartirten sich der Maestro, der Schatzsecretär Sterbini, der Verfasser des Textes, und der Copist mit seinen Gehilfen ein, damit Einer dem Andren um so rascher in die Hände arbeitete. Sobald eine Scene in Verse gebracht worden, reichte man die noch nassen Blätter dem Componisten durch die Thür, und ihm zogen wieder die ungeduldig wartenden Abschreiber die einzelnen Bogen der Partitur unter den Fingern weg. Nach dreizehn Tagen war Alles gethan, Rossini hatte während der ganzen Zeit sein Zimmer nicht verlassen. In die Freude über das so rasch zu Ende geförderte Werk und die Erlösung aus der harten Clausur mischte sich jedoch ein leises Unbehagen wegen des Umstandes, daß Paesiello auch einen Barbier von Sevilla componirt. Die Vorrede zum Textbuch legte deshalb gegen jeden Gedanken an einen Wettkampf mit dem allverehrten Meister Verwahrung ein, und um jeder Vergleichung so weit als möglich aus dem Wege zu gehen, präsentirte sich die Oper unter dem Titel: Almaviva ossia l'inutile Precauzione. Rossinis Gegner, an denen es auch in Rom nicht fehlte, hatten ihr indessen den Untergang geschworen, und als er am Abend der ersten Aufführung im Orchester erschien, brach ein Sturm des Unwillens gegen ihn los. Dazu wollte es sein Unstern, daß allerlei störende Zufälligkeiten auf der Bühne ihr böses Spiel trieben, die natürlich die feindselige Stimmung des Parterres steigerten. Kaum gewann man es über sich, der gefeierten Primadonna während ihres Una voce poco fa einige Aufmerksamkeit zu schenken, alles Andre verhallte in dem wilden Lärm. Man

muß die lebhaften Gewohnheiten eines italienischen Publikums kennen, um sich den Empfang auch nur einigermaßen vorzustellen, der dem Lieblingskinde der Rossini'schen Muse bei seinem ersten Schritt in die Welt zu Theil geworden. In völliger Gemüthsruhe hatte der Componist die Aufführung bis zu Ende geleitet; nachdem der Vorhang gefallen, war er nach Hause geeilt, und als später einige der Mitwirkenden an seine Thür klopften, um ihm Trost zuzusprechen, fanden sie ihn in tiefem Schlaf. Vom Director erhielt er die Erlaubnis, daß ihn am folgenden Abend ein Andrer im Orchester vertreten sollte. Während nun das Werk zum zweiten Mal auf der Bühne erschien, ging er heiter plaudernd in seiner Stube auf und ab. Plötzlich wurde es auf der Straße laut, eine Menge Stimmen näherten sich der Wohnung, immer deutlicher hörte er seinen Namen rufen. Schon wollte er ans Fenster treten, um einer etwaigen Wiederholung der gestrigen Scenen Trotz zu bieten, da stürzten ein paar Freunde mit der Nachricht ins Zimmer, der erste Act sei eben vorüber, das beifalljauchzende Publikum habe sich aber in corpore aufgemacht, um dem divino maestro seine Huldigungen darzubringen. Des Evvivarufens war kein Ende, im Triumphe wurde er ins Theater geführt, unter seiner Leitung und dem Jubel des Hauses ging die Vorstellung zu Ende.

Alle Töne der Lust, welche die Hand Rossinis angeschlagen, klingen im Barbier zu frohlockender Harmonie zusammen, was er auch sonst im Gebiete der Opera buffa geschaffen, verhält sich zu diesem Einen Werk entweder als Vorbereitung oder als Nachhall. In ihm besitzen wir das treueste und erschöpfendste Abbild seines Urhebers, in dessen Wesen alle liebenswürdigeren Seiten des Volkstemperaments individuelles Dasein und künstlerische Gestalt gewonnen. Keine

reinere Blüthe vermochte der Genius der Nation zu zeitigen, als diese Musik mit ihrer warmen südlichen Lebensfülle, ihrem naiven Realismus, mit der jubelnden Ausgelassenheit, die vermöge keines angebildeten, sondern des eingeborenen Schönheitsgefühls stets die Anmuth zur lächelnden Gefährtin hat. Wie uns Deutschen, so ist auch den Italienern bei ihrem besten Lustspiele die Tonkunst behilflich gewesen, vollste sinnliche Wahrheit und Unmittelbarkeit empfingen von ihr: der Intriguant ohne Furcht und Tadel, der schlaue Buffo, der jenem den Sieg keineswegs leicht macht, der schleichende Heuchler, der elegante Cavalier, dem die äußeren Schwierigkeiten den Gegenstand seiner Wahl um so begehrenswerther erscheinen lassen, endlich das Mädchen, das ihn liebt, aber ohne jeden sentimentalen Zusatz und deshalb nie den Heirathscontract aus den Augen verliert. Unter den dramatischen Tonsetzern seines Vaterlandes schätzte Rossini keinen höher als Cimarosa; deutlich erkennbar ist auch der Einfluß, den dessen Weise auf sein Schaffen geübt. Wüßten wir nicht, daß er in den Arbeiten des älteren Meisters aufs Beste bewandert gewesen, seine Partituren würden es uns verrathen. Eine vollständige Sammlung der ersteren hatte er in dem Hause seines Freundes, des Cardinals Consalvi, gefunden und er studirte sie aufs Eifrigste. Dieselbe gelangte später durch Legat an den in die tiefste Armuth gerathenen Sohn Cimarosas, der sie für eine kleine lebenslängliche Rente dem Conservatorium in Neapel überließ. Halten wir nun aber die „Heimliche Ehe", also das hervorragendste unter den Werken des Componisten, und den Barbier von Sevilla nebeneinander, so springt in die Augen, um wie viel der Lehrer von seinem genialen Schüler überholt worden. Was dort noch fest im Keime verschlossen geruht, hat sich zur reichsten Mannigfaltigkeit der Farben und Gestalten ausge-

breitet. Statt der knappen, schmächtigen, melodischen Ansätze überall vollquellende, von Wohllaut gesättigte Cantilene. Prangende Fioriturengewinde sind an die Stelle des steifen, verschnörkelten Rococo der Figuration getreten. Und keinen geringeren Fortschritt als die Einzelgesänge zeigt die Haltung der Ensemblessätze, in die seit jeher der künstlerische Schwerpunkt der Opera buffa gefallen. Zu den charakteristischsten Gebilden der Gattung gehören die Duette, Terzette und Quintette des Barbiers; seit Mozarts Così fan tutte war die italienische Bühne nicht mehr der Schauplatz von so holdem lebensvollen Wechselspiel der Stimmen gewesen. Während in der Opera seria Rossinis Gemüth gegenüber den tragischen Schlagworten des Textes immer ziemlich kühl geblieben, nimmt er den herzlichsten Antheil an dem heiteren Maskenfest, zu dem ihn hier das Libretto eingeladen. Kein Andrer als er ist der wahre Figaro des Stücks, seine Musik Seele und Triebfeder der ganzen Handlung. Unerschöpflich an List, Neckerei, Laune giebt sie stets den Ton an, wo gescherzt, gelacht, geliebt wird. Wer vom Barbier spricht, dem drängt sich in mehr als einer Beziehung der Vergleich mit der Hochzeit des Figaro auf. Jede der beiden Opern ist ein unübertroffenes Meisterwerk auf ihrem Gebiete, lediglich nach der Natur der verschiedenen Gattungen, denen sie angehören, bestimmt sich daher ihr Verhältnis. Sie unterscheiden sich von einander, wie die beste Posse von der besten Komödie, nur verstehe man die erstere Bezeichnung in ihrem ursprünglichen Sinn, ohne den widerlichen Beigeschmack, den sie von der Production der jüngsten Zeit empfangen. Den unzweideutigen Charakter der Posse trägt das Rossini'sche Werk deshalb, weil dem ausgelassenen Carneval, der uns hier umgiebt, jeder ernste Hintergrund abgeht. Wohin wir uns wenden, allenthalben nur die Schaumperlen des Lebens

ohne die Strömungen der Tiefe. Nicht ist es der Humor, dieser Bürger zweier Welten, der über Menschen und Dinge seinen poetischen Zauberstab schwingt, sondern der Schalk, der mit der Alltäglichkeit sein tolles Spiel treibt und diese selbst zur alleinigen Heimat hat. Aus ganz andren Quellen schöpfte der deutsche Meister seine Töne. Da klingt selbst in das scheinbar Aeußerlichste und Untergeordnetste die reichste Fülle des Gemüths als mitschwingende Resonanz hinein. Auf Schritt und Tritt eröffnen sich uns die weitesten und mannigfaltigsten psychologischen Fernsichten. Ueber die concreteste Wirklichkeit gießt der reine Glanz des Ideals noch seinen verklärenden Widerschein.

Wie wir sahen, war Rossini contractlich verpflichtet, seinem Impresario alljährlich zwei neue Werke zu liefern, daneben versäumte er keineswegs auch noch andre Theater mit gelegentlichen Gaben aus seinem melodischen Füllhorn zu bedenken. Nicht weniger als neununddreißig Opern, die umgearbeiteten eingerechnet, hat er im Ganzen hinterlassen. Weitaus die meisten von ihnen schlafen bereits längst den ewigen Schlaf auf dem großen Kirchhof der Kunstgeschichte. Statt bei diesem uns aufzuhalten, muß es genügen, nur diejenigen hervorzuheben, die noch irgend welche lebendige Bedeutung für die Gegenwart haben. In der langen Reihe der Gestalten, die auf das Geheiß des Maestro über die Bühne gezogen, schreitet unmittelbar neben dem Barbier „Othello“. Obgleich hier die Musik bei dem Blute, das der Mohr, und den Thränen, die Desdemona vergießt, nicht allein ihre Hände in Unschuld gewaschen, sondern auch Alles gethan, nach dem Vorgang ihres mythologischen Ahnherrn, die vom Text heraufbeschworenen wilden Ungethüme der Leidenschaft mit süßen Tönen zu zähmen, fand sich das Publikum von Neapel doch aufs Unbehaglichste in seinen

epikuräischen Gewohnheiten gestört, und um dieselbe Erfahrung nicht auch in Rom zu machen, beseitigte man dort durch eine kühne Aenderung des Schlusses das Hauptärgernis. Während Othello den Cangiar gegen seine Dame zückte, mußte diese ausrufen: „Unseliger, was beginnst Du, ich bin schuldlos.“ „Redest Du die Wahrheit?“ fragte jener. „Ich schwöre es,“ antwortete würdevoll die verleumdete Gattin. Tenor und Primadonna stürzten sich nun jubelnd in die Arme und besiegelten den neugeschlossenen Bund mit dem Duett: Cara per quest'anima. — Da „Othello“ noch hin und wieder zur Darstellung gelangt, wollen wir einen raschen Blick in die Partitur werfen. Was der Musik heutigen Tages an Lebenskraft innewohnt, beschränkt sich auf die erste Hälfte des dritten Actes. Das psychologische Räthsel, das uns die ganze Laufbahn Rossinis aufgiebt, kehrt fast in jeder seiner Schöpfungen wieder. Wenn er es über sich gewann, auf der Höhe des Ruhms vom Schauplatz seiner Triumphe zurückzutreten und müßig den Thaten der Andren zuzuschauen, so ist unter seinen Werken kaum ein einziges, in welchem dieser befremdliche Gegensatz zwischen einer aufs Höchste gesteigerten Productivität und träger Theilnahmlosigkeit sich nicht wiederholte. Im ersten Act des Othello spähen wir umsonst nach irgend welcher Tongestalt, die es vermöchte, den Weg vom Ohre zum Herzen zu finden. Die Sortita des Mohren zeigt wenigstens einen gewissen äußeren Pomp, man kann sich nicht darüber täuschen, daß der Mund, der uns so haranguirt, zu befehlen gewohnt ist. Weiterhin folgen indessen trostlose Strecken, an denen des Sängers Fluch in Erfüllung gegangen. Die einst so blüthenreichen Gärten haben sich in ödes Haideland verwandelt. Im ersten Finale gewinnt kaum eine andre Empfindung Ausdruck, als die Freude des Componisten, mit einem Drittel des bestellten

Stückes Arbeit zu Ende gekommen zu sein. Wie lebensfrisch erscheint dagegen das zweite Finale der „Lucia", dem genau dieselbe Situation zu Grunde liegt, und dramatische Gewissenhaftigkeit war doch wahrlich auch nicht die Sache Donizettis. Ebenso unerquicklich verläuft der zweite Act. Das Duett zwischen Jago und Othello, der früher so berühmte Zwiegesang des Letzteren mit Rodrigo, das Terzett der Beiden mit Desdemona, auf alle diese mit dem conventionellen Fioriturenwerk reichlich verbrämten Stücke hat der Tod seine starre Hand gelegt. „Blumen, sagt Riehl, haben bekanntlich die Eigenschaft zu verwelken." Und so sind die Fiorituren in der That das Verwelklichste in der Musik. Nur am Schluß des Actes begegnen uns im Munde der Desdemona einige beredtere Accente. Sobald der Vorhang zum dritten Mal aufgerollt, schlägt der Componist einen andren Ton an. Die Masken, die sich bis dahin vor uns hin und her bewegt, erscheinen, von dem Zauberstab seiner Phantasie berührt, mit einem Schlage zu lebendigen Menschen umgewandelt; statt geschminkter Phrasen vernehmen wir den Naturlaut des Gefühls. Schon der von fern heranschwebende, in tiefste Schwermuth getauchte Gesang des Gondoliers: „Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria" ist grade an dieser Stelle durchaus charakteristisch, und die folgende Weidenromanze zählt zu den lieblichsten Gebilden, die je aus der Hand Rossinis hervorgegangen. Im bangsten Weh zusammenschauernd, tändelt Desdemona mit der holden Weise, um sie später gleich einer entblätterten Blume achtlos und zerstreut bei Seite zu werfen. Bis zum Duett mit Othello behauptet sich die Musik auf der gewonnenen Höhe. Hier aber sinkt sie, der Anstrengung müde, in ihre üppigen Ruhekissen zurück. Die Schlußnummer ist die schlechteste in der ganzen Partitur, eine bunte Reihe

von Reminiscenzen und Gemeinplätzen. In das letzte verhängnisvolle Zusammensein der beiden Gatten drängt sich plötzlich die groteske Gestalt Basilios. Während die Hand des Mohren sich zum Mord erhebt, trällert das Orchester ganz unbekümmert die Verleumdungsarie aus dem Barbier von Sevilla.

Das folgende Jahr 1817 brachte Cenerentola und die Gazza ladra. In der ersteren ist der Stoff seiner ursprünglichen Heimat, der farbenschimmernden Zauberwelt der Romantik, entrückt. Während die gleichnamige Oper Isouards für die Poesie des alten Märchens die gemüthvollsten Klänge hat, geht bei Rossini Alles sehr verständig her. Wohl noch mehr als das gerechtfertigte Mistrauen in die Wunderkünste der italienischen Bühnenmaschinisten bewog ihn zu dieser Umgestaltung die klare Erkenntnis des eigenen Vermögens. Keinen sehnsüchtigen Drang empfand seine Muse nach der blauen Blume, nur irdische Rosen schlang sie in ihre dunkeln Locken. Unter den Arbeiten dieser Periode begegnen uns noch Mosè in Egitto, Matilda di Shabran, La Donna del Lago und als letzte in der Reihe Maometto Secondo. Sie war das Schmerzenskind des Componisten und zwar verhielt es sich damit so. Der Herzog von Ventignano, der den Text verfaßt, galt für einen Gettatore, unser Held hatte aber mit der Luft von Neapel die Furcht des Volks vor dem „bösen Blick“ eingeathmet. Alle Bitten, ihn der unheimlichen Bundesgenossenschaft zu entheben, fanden bei seinem Impresario ein taubes Ohr. Schweren Herzens ging er endlich ans Werk, während die Rechte schrieb, wurde die Linke nicht müde, das den feindseligen Zauber zerstörende Zeichen des Hörnchens zu machen. La Donna del Lago brachte dem gefeiertsten Romandichter des Jahrhunderts eine Huldigung dar. Die Maske des schottischen Barden, in der Rossini hier auf-

trat, ließ natürlich das Wesen der Musik völlig unberührt. Ihr blieb die Poesie Walter Scotts, die in dem Herzen unsrer deutschen Tonkunst so vollen Widerhall geweckt (man denke z. B. an den Schubert'schen Liedercyklus „das Fräulein vom See“, an den Marschner'schen Templer), eine nicht minder fremde Welt als die Shakespeare'sche Tragödie. Es war die Rede von dem gewaltigen Theatersturm, den der Barbier gleich beim Beginn seiner Laufbahn zu bestehen gehabt, und kaum besser erging es den meisten der späteren Opern. So fand auch La Donna del Lago das Publikum in sehr ungnädiger Stimmung, nur am Schluß gelang es der Bravour der Colbrand, die Ehre des Abends einigermaßen zu retten. Nach der Aufführung der „Mathilde“ (aus Freundschaft war bei dieser Gelegenheit statt des erkrankten ersten Violinisten Paganini an die Spitze des Orchesters getreten) kam es zwischen den Verehrern und Gegnern des Werks sogar zu Thätlichkeiten. Den Wankelmuth seiner alten Gönner, der Venetianer, sollte später Rossini an seiner Semiramide vollauf erfahren. Ebenso würdelos, wie das Verhältnis des italienischen Operncomponisten zu den Theaterdirectoren und Sängern, erscheint seine Stellung zum Publikum. Ein Lohndiener des oberflächlichsten Vergnügungsbedürfnisses, allem Wechsel der Mode unterthan, wird er bald mit maßlosem Beifall überschüttet, um gleich darauf den rohesten Beschimpfungen preisgegeben zu sein. Von der idealen Bedeutung der Kunst, der Berufsehre des Künstlers, weder bei ihm selbst noch bei denen, an die er sich wendet, auch nur das leiseste Bewußtsein. Hat eines seiner Werke das Unglück, nicht zu gefallen, so vermag ihn in der Regel weder die darauf verwendete Mühe, noch die Erinnerung an früher gespendete Wohlthaten dagegen zu schützen, als Betrüger, der eine im Voraus bezahlte Waare nicht probemäßig

geliefert, so lange behandelt zu werden, bis ein neuer Triumph das Fiasco vergessen macht. Seit jeher haftet dieser Makel der italienischen Bühne an, und wer sollte nicht ihm gegenüber den Ekel des feinfühligen Mendelssohn theilen, der dem Schreiber der Reisebriefe, als die Römer unter seinen Augen eine Oper Pacinis auspfiffen, die folgenden Zornesworte eingegeben: „Hätte die Musik Furore gemacht, so hätte mich's geärgert, denn sie ist unter aller Kritik jämmerlich. Aber, daß sie nun ihrem Liebling Pacini, den sie auf dem Capitol kränzen wollten, auf einmal den Rücken drehen, die Melodien nachäffen und sie carrikirt nachsingen, das ärgert mich auch wieder, und es beweist, wie tief ein solcher Musicus in der allgemeinen Meinung steht. Ein andres Mal tragen sie ihn auf den Schultern nach Hause, — das ist kein Ersatz. Sie würden es in Frankreich mit Boieldieu nicht so machen, — abgesehen vom Kunstsinn, bloß aus Anstandsgefühl." Als echtes Kind des heimischen Bodens zeigt die italienische Oper das getreue Widerspiel von Gegensätzen, wie sie uns jenseit der Alpen auf Schritt und Tritt umgeben: stolze Paläste neben elenden Hütten, reine Formen der Schönheit gehüllt in Schmutz und Lumpen, eine ewig junge Natur von unbeschränkter Güte und Freigebigkeit, aber der beste Theil des Segens unberührt oder verkümmert durch die Hand der Menschen.

Die Revolution von 1820 knickte die Blüthe des Barbaja'schen Unternehmens. Durch das Verbot der öffentlichen Spielbank wurde dem Theater seine wichtigste Hilfsquelle entzogen. Auf sich selbst angewiesen, drohte es die Ausbeute aller früheren Jahre zu verschlingen. Unter solchen Verhältnissen sah sich der gewandte Impresario nach einem gewinnreicheren Schauplatze um, und in Wien glaubte er gefunden zu haben, was er suchte. Gleich der übrigen Gesellschaft

folgte ihm auch Rossini in die österreichische Hauptstadt, nachdem er Ende 1821 mit Isabella Colbrand sich vermählt. Sechs Jahre lang war sie unter den Augen des Maestro in den Hauptrollen seiner Opern aufgetreten, in ihnen, zu denen sie Modell gesessen, haben wir das treue Abbild der Sängerin, ihrer Stimme wie ihres Vortrags. Mit einem pastosen Ton und meisterhafter Technik verband sie die stattlichste, durch majestätische Erscheinung unterstützte Darstellungsweise. Zelmira eröffnete im Kärnthnerthortheater die glänzende Reihe der Rossini'schen Opernaufführungen. Nach dem Schluß der Saison suchte deren Held in Bologna im Schoß seiner Familie Ruhe und Erholung, er wurde aber bald durch eine schmeichelhafte Einladung des Fürsten Metternich nach Verona gerufen. Dort tagte der berüchtigte Congreß, und der österreichische Staatskanzler schrieb, man sei eben beschäftigt, die Harmonie wiederherzustellen, dabei dürfe deren Meister am wenigsten fehlen. Lebensklug, taktvoll, ein geistreicher Erzähler, immer schlagfertig, wo es zu antworten galt, in alle Höflingskünste nicht minder eingeweiht als seine Musik, hatte Rossini stets die Großen der Erde zu Freunden. Wo er erschien, drängte sich um ihn die vornehme Gesellschaft, den Menschen fand sie ebenso sehr nach ihrem Geschmacke wie den Künstler. Dieser brachte inzwischen in der Semiramide seiner Heimat den melodischen Scheidegruß dar. Ob er des italienischen Publikums überdrüssig gewesen oder den umgekehrten Fall befürchtet, gewiß ist, daß ihm der Auftrag, für das Fenice-Theater eine Oper zu schreiben, ungelegen kam. Um sich demselben zu entziehen, forderte er das ungewöhnlich hohe Honorar von 5000 Franken, es wurde jedoch ohne Zaudern bewilligt. Der Director hatte später Grund, seine Freigebigkeit zu bereuen, denn das Werk, das Anfang 1823 zur Aufführung gelangte, gefiel

nicht und gleichgiltig sahen die Venetianer denjenigen scheiden, der zwölf Jahre früher seine dramatische Laufbahn in ihrer Mitte begonnen und dessen Ruhm durch sie vor Allem groß gezogen worden. Vergleicht man Rossinis letzte Opera seria mit dem „Tancred", in welchem er von dieser Kunstform Besitz ergriffen, so erscheint in der That das Wesen des Tondichters nach keiner Seite hin erweitert oder bereichert. Man konnte an dem dürftigen Inhalt der gesungenen Tragödie, der stets derselbe blieb, mochte das Costüm assyrisch, ägyptisch, griechisch, römisch sein, nicht schärfer Kritik üben, als es der Componist der Semiramis selbst gethan, indem er die öde Hof- und Staatsaction zum Vorwand nahm, um vocale Leckerbissen und Näschereien aller Art mit vollen Händen darzubieten. Der erste und dritte Act besteht aus nichts Andrem, als aus diesem einst so verlockenden, jetzt längst altbacken und abschmeckend gewordenen melodischen Blätterteig mit reichlichem Zuckerguß von Cadenzen und Coloraturen. Nur im zweiten begegnen wir einigen Nummern, in welchen die Musik ernsthafteren Antheil an den vom Text gegebenen Stimmungen und Situationen nimmt. Wie wenig erquicklich auch der unmittelbare Eindruck ist, den Tondichtungen wie Semiramis und Tancred auf uns machen, so eröffnen sich doch von ihnen aus vielfache Perspectiven zurück auf die Bühne des achtzehnten Jahrhunderts, wie andrerseits auf die spätere Entwickelung der italienischen Oper. Das einzige Gegenmittel gegen die Langeweile, die den Hörer bei dem monotonen Geriesel aller dieser Arien, Duette, Terzette überkommt, ist in solcher historischen Betrachtung zu suchen. Rossini bezeichnet den Uebergang von der alten Opera seria, jenem aristokratischen Luxusgewächs der Höfe, zu den volksthümlichen Tonschöpfungen Bellinis und Donizettis. Während seine Opera buffa eine Fülle jugendlichen Lebens durch-

strömt und vor dem zerstörenden Einfluß der Zeit rettet, herrscht in seinen musikalischen Tragödien die äußere Convenienz, zwar nicht mehr die des achtzehnten Jahrhunderts, aber eine nicht minder vergängliche. Das Publikum wurde der dramatisch costümirten Vocalconcerte, in welchen ihm unter wechselnden Masken ewig dieselben Gesangstypen begegneten, bald wieder müde. Da erschien Bellini und gab ihm, wonach es verlangte, wirkliche Menschen. Wohl erwiesen sie sich als die Abbilder von des Componisten sentimental verschwommenem Wesen, aber warmes Blut floß in ihren Adern, nicht bloß von den Lippen, sondern auch aus dem Herzen quollen ihnen die Töne, die Thränen, die sie vergossen, waren aufrichtige Bekenntnisse ihrer Schmerzen.

Noch in Venedig hatte Rossini den Auftrag erhalten, für die italienische Bühne in London eine Oper zu schreiben. Auf der Reise nach dem neuen Schauplatz seines Ruhmes verweilte er einige Wochen in Paris, um sich Menschen und Verhältnisse in der Nähe anzusehen, und er verließ die französische Hauptstadt nicht ohne den festen Entschluß, seinen dauernden Aufenthalt später in ihr zu nehmen. Die englische Aristokratie, an der Spitze der König, überschüttete den Gast mit Gold und Ehren, Concerte mit Zweiguineenpreisen wurden von ihm veranstaltet, keine fashionable Soirée mochte seiner entbehren. Obgleich das Theater, das ihn gerufen, sich bald nachher insolvent erklärte, legte er in London den Grund zu seinem bedeutenden Vermögen. Als er nach dreiviertel Jahren über den Canal zurückkehrte, brachte er 175,000 Franken heim, mehr als ihm seine sämmtlichen Opern bisher eingetragen. Sobald er den britischen Boden betrat, ließ ihm Georg IV. durch den Grafen Lieven sagen, er zähle darauf, der erste Engländer zu sein, der ihn begrüßte. Wenn er mit der Herzogin von Kent musicirte, pflegte der

König kaum zu fehlen und der Umstand, daß der gekrönte Dilettant mit ihm Duette sang, gab den Stoff zu einer damals sehr verbreiteten Caricatur. Im Jahre 1824 wurde Rossini zum Director der auf Rechnung der königlichen Civilliste verwalteten Italienischen Oper in Paris ernannt. Während die angesehensten Vertreter der dramatischen Musik in Frankreich, Boieldieu, Auber, Herold, der Altmeister Cherubini, ihn mehr oder weniger freundlich in ihrer Mitte willkommen hießen, setzte der Zunftneid einer einflußreichen Coterie, an deren Spitze Paër, der Componist des Sargino und der Camilla, stand, alle Mittel in Bewegung, den gefürchteten Eindringling keinen festen Fuß auf einem Gebiete fassen zu lassen, in welchem sie ihre ausschließliche Domäne erblickte. Schon von Anfang an, sobald sein Name über die Alpen zu dringen begann, hatte jene sich beeilt, seine Werke mit dem Interdict zu belegen, deren Aufführung für unvereinbar mit der künstlerischen Würde der Pariser Bühne zu erklären, und als sie füglich nicht länger dem Publikum ganz unterschlagen werden konnten, griff man vorzugsweise solche heraus, die, wie L'Inganno felice, Il Turco in Italia, am wenigsten geeignet schienen, dem Componisten Anhänger zu werben. Vergeblich waren die Bemühungen des Tenoristen Garcia gewesen, des Vaters der Malibran und der Viardot, den Barbier ins Repertoire zu bringen. Er ward dahin bedeutet, daß man für Arbeiten „von dunklem Ursprung und untergeordnetem Verdienst keinen Platz übrig habe". Erst der Drohung des der Direction unentbehrlichen Sängers, unter solchen Umständen in keine Erneuerung des Engagements zu willigen, gelang es, seinem Schützling im Herbst 1819 die wohlbewachten Pforten des Theaters zu öffnen. Rossinis Sieg über seine Bartolos und Basilios war damit entschieden. Sie fuhren fort, ihre Coulissenintriguen zu spinnen,

auch die Feuilletons einiger Blätter führten den kleinen Krieg weiter, aber alles das vermochte der von Tag zu Tag wachsenden Popularität ihres ruhmreichen Gegners nichts anzuhaben. Seine Schöpfungen sollten indessen der italienischen Oper ungleich mehr frommen, als seine persönliche Leitung. Fetis wirft ihm vor, er hätte durch Trägheit und Sorglosigkeit die seiner Obhut anvertraute Kunstanstalt an den Rand des Verderbens gebracht, und der Umstand, daß der Director schon nach anderthalb Jahren seiner Functionen wieder enthoben wurde, scheint die Angabe des Autors der Biographie universelle des musiciens einigermaßen zu unterstützen. Unsrem Meister gebührt übrigens das Verdienst, durch die Aufführung des Crociato die für beide Theile so folgenreiche Bekanntschaft Meyerbeers mit der Pariser Bühne vermittelt zu haben. Die letzte unter Rossinis italienischen Opern, Il Viaggio di Reims, entstand 1825, in die Partitur des Comte Ory gingen später die hervorragendsten Nummern der Musik über. Von der Theaterverwaltung zurückgetreten, bezog er als premier compositeur du roi und inspecteur général du chant en France den Jahresgehalt von 20,000 Franken weiter, und ergiebigen Stoff bot der pomphafte Titel, der nur der durchsichtige Deckmantel einer ehrenvollen Sinecure war, der spöttischen Laune seines Trägers. So blieb dieser wohl lauschend stehen, wenn auf dem Boulevard ein Straßen-Troubadour seine Stimme erhob oder wenn aus einem geöffneten Fenster Gesang ertönte; seinen Freunden flüsterte er aber zu, sie möchten ihn nicht stören, der inspecteur du chant sei in Function, er sammle eben Material für seinen nächsten amtlichen Bericht. Als er 1829 sich anschickte, Paris zu verlassen, mußte er auf seinen Gehalt verzichten, die Verwaltung der Civilliste traf jedoch mit ihm ein Uebereinkommen, wonach er die Wahl haben sollte zwischen einer jährlichen

Pension von 6000 Franken oder einem Ehrengeschenk von 15,000 Franken für jede fernere der französischen Bühne gewidmete Schöpfung. Innerhalb des nächsten Decenniums stellte er nicht weniger als fünf Werke von dem Schlage des „Tell“ in Aussicht; dieser allein wurde geschrieben. Wegen der Pension kam es nach der Julirevolution zu einem fünfjährigen Proceß, dessen für den Componisten günstiges Endergebnis die Verbindlichkeiten der alten Civilliste auf das Finanzministerium übertrug.

Paris, mit der Weite seines geistigen Horizonts, der Fülle künstlerischer Anregungen, vor Allem mit seiner Großen Oper, die damals die Gluck'schen Traditionen noch treuer bewahrt, übte auf Rossini einen ähnlichen Einfluß, wie einst auf Cherubini und Spontini. Eine nach der andren sanken vor seinem Auge die engen nationalen Schranken, welche die italienische Gesangsbühne seit jeher eingehegt. Wenn er bis dahin volles Genüge gefunden im freundlichen Tonspiel, wenn es lediglich seine Sorge gewesen, bei den üppigen Gastmahlen, die er dem genußsüchtigen Ohr der Dilettanti bereitet, in verschwenderischer Fülle darzubieten, was der Stimme an kerniger Kraft, schwellendem Wohllaut und glatter Schmeichelei innewohnt, so gesellte sich nun zur Schönheit der sinnlichen Erscheinung als andre Seite die Macht und Bedeutsamkeit des Ausdrucks. Was ihm ehedem als letzter Zweck gegolten, sollte fortan als Mittel einer höheren künstlerischen Idee dienen, mit einem Worte die Oper erweiterte und vergeistigte sich ihm zum musikalischen Drama. Das erste Ergebnis dieses inneren Läuterungsprocesses, der den süßen Most der Töne in feurigen Wein verwandelt, war Le siège de Corinthe, eine französische Bearbeitung des Maometto Secondo. Sie ging 1826 in Scene und im nächsten Jahre erfuhr Mosè eine gleiche Umgestaltung. Der glänzenden

Aufnahme beider Werke sollte die Verleihung des Ordens der Ehrenlegion den Stempel aufdrücken. Schon hatte sie der Moniteur angekündigt, der Componist lehnte jedoch die Auszeichnung ab, bis er sie durch eine in jedem Stücke neue Schöpfung verdient haben würde. Statt seiner schlug er Herold zum Ritter vor. Nach der Vollendung des Tell begehrte und erhielt er in der That den Orden, Louis Napoleon ernannte ihn später zum Großofficier, und der König von Italien verlieh ihm die erste Classe seines neu gegründeten Ordens della corona d'Italia. Ehe Rossini den gewaltigen Letztgeborenen seines Genius in die Welt sandte, brachte er noch seinen Tribut der heiteren Muse des Adoptivvaterlandes dar. Scribe, der wohlbestallte Pförtner ihres Tempels, öffnete ihm dienstfertig dessen Thore. Er schrieb das Textbuch zum „Graf Ory", dem einzigen Werk, in welchem der Componist des „Barbier" und der Dichter des „Glas Wasser" sich begegnet. Am 3. August 1829 fand die erste Aufführung des „Tell" statt. Frankreich hat seitdem Rossini als den vollbürtigen Sohn seines Geistes anerkannt und ihm einen Platz gewährt unter den stolzesten Vertretern des künstlerischen Nationalruhms. Zu denen, die dem lorbeerbekränzten Tondichter am lautesten und aufrichtigsten Glück wünschten, gehörte der edle, gemüthvolle Boieldieu, Paër sprach aber zu seinem Freunde Berton: „um die wahre Musik ist es nun für immer geschehen." Wir in Deutschland wissen, daß uns an Tell kein geringeres Anrecht gebührt, als den Nachbarn jenseit der Vogesen, nicht weil einer unsrer größten Dichter zu dem Textbuch der Herren Jouy und Bis den Stoff leihen mußte, sondern weil die Musik sich in liebevoller Verehrung vor unsren Heroen der Tonkunst neigt. Für nicht wenige unter den Recitativen ist die ernste Würde der Gluck'schen Declamation das Vorbild

gewesen, und ihre traulichsten Grüße winken uns Haydn und Mozart aus den pastoralen Chören des ersten Actes zu. Nächst der Kraft und Fülle ursprünglicher Erfindung, die sich aller weiteren Definition entzieht, verdankt Tell seine hervorragende Bedeutung meist dem Umstand, daß hier von den Ausdrucksweisen der drei auf dem Gebiete der dramatischen Musik schöpferischen Völker jede einzelne ihren Beitrag geliefert, daß italienische Anmuth der Formen mit französischer Schärfe und Bestimmtheit der Charakteristik und mit deutscher Innerlichkeit einen Bund geschlossen. Aus einer ähnlichen Vereinigung entsprang die klassische Oper des achtzehnten Jahrhunderts und nicht minder der moderne Kosmopolitismus Meyerbeers, nur verfuhr jene dabei noch idealer und organischer, dieser eklektischer und willkürlicher. Das Rossini'sche Werk hält zwischen ihnen die Mitte. Im Verhältnis zu ihm erscheint in Robert und in den Hugenotten das französische Element nicht allein überall entschiedener in den Vordergrund gestellt, es treten daneben auch die beiden andren Factoren weit selbständiger und absichtsvoller auf. Wenn hier durch die bunte Mannigfaltigkeit geistreich individualisirenden Details unsre Theilnahme immer von Neuem gereizt, gespannt, überrascht wird, so haftet sie dort mit ungleich ruhigerem Behagen an dem volleren Fluß, der durchsichtigeren Klarheit, der reineren Harmonie und naiveren Unmittelbarkeit des Ganzen. In den Arbeiten von unvermischt italienischem Charakter hatte Rossini die süßen melodischen Früchte nur einzusammeln gebraucht, die ihm seine Phantasie als mühelose Ernte jederzeit darbot. Zu diesem Geschenk einer gütigen Natur fügte der Componist des Tell eine durch die verschiedensten Eindrücke und Erfahrungen bereicherte und geläuterte Einsicht und, was die Hauptsache ist, die in einen Punkt zusammengefaßte, auf ein

bestimmt erkanntes Ziel gerichtete Kraft des Willens. Er, der bis dahin seine Partituren fast ohne Ausnahme in kaum glaublich kurzer, allerlei andren musikalischen Obliegenheiten wie den mannigfachsten Lebensgenüssen abgemüßigter Frist zu improvisiren gepflegt, z. B. Othello in zwanzig, Mosè in siebzehn, den Barbier in dreizehn Tagen vollendet, widmete seiner letzten dramatischen Schöpfung ein volles halbes Jahr ländlicher Zurückgezogenheit. Still und langsam wuchs und reifte sie in der Seele ihres Bildners, uns ein unbegreifliches Räthsel, entdeckten wir nicht bereits in der „Belagerung von Korinth“ und im französischen Moïse die Anzeichen der allmählichen inneren Umwandlung. Verschwunden sind bis auf einige Spuren die alte Leichtfertigkeit, der schablonenhafte Zuschnitt im Ganzen und im Einzelnen, das gleichgiltige Nebeneinander von Wort und Ton, bewahrt wurden dagegen vom künstlerischen Erbtheil der italienischen Heimat die fließenden Wellenlinien der ebenso weichen als sicher umschriebenen Formen, wie der Adel der Stimmbehandlung. Statt der dürren Sandstrecken zwischen den verschiedenen melodischen Oasen, auf die es ehedem allein ankam, meist Recitative voll Schwung und Feuer. Echt dramatische Accente sind an die Stelle der schmarotzerhaft wuchernden Coloratur getreten. Nicht mehr äußerlich als etwas von vornherein Fertiges erscheint die Musik dem Text angeschlossen, aus der Handlung selbst sprießt und blüht sie hervor. Die abstracten Typen der Primadonna, des Tenors, des Baritons haben poetisches Leben, individuelle Wahrheit gewonnen. Wo bisher Sänger und Sängerinnen nur mit ihrer Virtuosität geprangt, vernehmen wir die kräftigen Athemzüge wirklicher Leidenschaft. Die früher so dürftig sickernde Harmonie ist zum mächtigen Strome angeschwollen, seinen ganzen Spielreichthum und Farbenglanz entfaltet das Orchester. Daß ihm der Compo-

nist eine hervorragende Rolle zugedacht, kündigt gleich die Ouvertüre an, in der jedes Instrument sein Festgewand angelegt. Ein Muster der Art werden wir gewiß nicht in ihr erblicken, aber nur ein genialer Tonmaler konnte die einzelnen Bilder vollenden, aus denen sie sich zusammenreiht. In dem Werk hat keineswegs Alles den gleichen Anspruch auf unsre Theilnahme, weit reicher als die zweite Hälfte sind die ersten beiden Acte ausgestattet und selbst in ihnen begegnet uns der Tondichter oft genug auf der breiten Heerstraße der großen Oper.

Unmittelbar nachdem Tell seine glänzende Laufbahn begonnen, floh der Componist vor den geräuschvollen Huldigungen der französischen Hauptstadt nach Bologna, ein von Jouy auf der Grundlage des Goethe'schen Faust ausgearbeitetes Libretto mit sich nehmend. Das nächste Jahr brachte die Julirevolution, auch für Rossini machten sich ihre Folgen fühlbar, und um seine bedrohten Interessen zu ordnen, begab er sich wieder nach Paris, von wo er erst im Herbst 1836 in sein stilles Asyl zurückkehrte. Auf den Wunsch des Don Varela, eines vornehmen Spaniers, schrieb er 1832 das „Stabat mater". In der ursprünglichen Partitur rührten nur die ersten sechs Nummern von ihm selbst her, die Composition der übrigen hatte ein Freund übernommen. Als das Werk 1841 veröffentlicht wurde, erhielt es nach Entfernung der fremden Zuthat seine jetzige Gestalt. Durch seinen Titel der Kirchenmusik zugeeignet, ist es doch dem innersten Gehalt nach weltlich, die Worte bilden nur die äußere Unterlage für den bunten Festschmuck der Töne. Als Ganzes vermochte es deshalb nie in Deutschland festen Fuß zu fassen, einzelne Sätze sind dagegen in den Bestand unsrer Concertprogramme übergegangen, so z. B. das von süßem Wohllaut gesättigte Duett: Quis est homo. Aus zerstreuten

Albumblättern stellte Rossini 1834 seine Soirées musicales zusammen, eine Reihe von zwölf kleineren Solo- und Ensemblestücken, welche durch die Frische der Erfindung, die quellende Melodik und die aristokratische Eleganz des Ausdrucks zu den Zierden des Salongesanges gehören. Einen ähnlichen Charakter trägt der bekannte, allen Dilettantenvereinen geläufige Chor: La charité. Er wurde 1844 componirt und zugleich mit zwei Jugendarbeiten, La foi und L'espérance, herausgegeben. Die politischen Bewegungen von 1847 vertrieben Rossini, der sich eben zum zweiten Male vermählt, aus Bologna. Er siedelte zunächst nach Florenz über und kehrte 1855 nach Paris zurück, um es nicht wieder zu verlassen. Dort ist er den 13. November 1868 aus dem Leben geschieden. Schon lange vorher war seine Marmorbüste im Flur der großen Oper aufgestellt, auch den Hauptplatz von Pesaro schmückte bereits sein Standbild. Auf keinen ihrer Bürger blickte die französische Hauptstadt mit größerem Stolz, als auf ihn. Innig mit ihrem geistigen Leben verwachsen, mit dessen hervorragendsten Vertretern in unausgesetzter Berührung, alle musikalischen Bestrebungen theilnahmevoll begleitend, jüngeren Berufsgenossen ein eifriger Freund und Gönner, trug er mit Würde und Anmuth die doppelte Last des Ruhms und der Jahre. Sein Haus war der Schauplatz heiterster Geselligkeit, weltberühmt wurden die in ihm veranstalteten Diners durch den guten Geschmack in der Wahl der Gerichte und der Gäste. Auch die Lust zum Schaffen stellte sich allmählich wieder ein, allerlei Klavier- und Gesangssachen, unter Andrem eine kleine Messe, verdanken den letzten Jahren ihre Entstehung. Im Hinblick auf den überreichen Tonsegen, der bis zur Vollendung des Tell diesem Künstlerleben entströmt, müssen wir freilich dessen zweite Hälfte sang- und klanglos nennen. Vergeblich hat sich

biographischer Anwaltseifer mit einer beschönigenden Lösung des Räthsels abgemüht, daß Rossini in der Blüthe der Jahre auf der Höhe seiner Erfolge plötzlich vom Schauplatz zurückgetreten, um fortan nur noch als schweigender Beobachter einer Entwickelung gegenüberzustehen, der seine letzte große That eine ganz neue Periode üppigsten Wachsthums und Gedeihens zu verbürgen schien. Es wird uns versichert, der ärgerliche Proceß wegen des Jahrgeldes und noch mehr die nachträgliche Verstümmelung des Tell, dessen vier Acte man in drei zusammengezogen, hätten ihm die französische Bühne verleidet. Zudem sei durch die, vom Meyerbeer'schen Robert in den Stimmen und Vortragsmanieren der großen Oper angerichteten Verwüstungen das Instrument verdorben worden, welches der Componist der Belagerung von Korinth und des Moïse mit ebensoviel Mühe wie Umsicht zur Wiedergabe seiner Intentionen geschickt gemacht. In allen diesen und ähnlichen äußeren Motiven liegt indessen keine auch nur einigermaßen genügende Erklärung. Uebrig bleibt lediglich die Annahme, daß der Meister des Crescendo, zu einer Steigerung über den Tell hinaus sich nicht das Vermögen zutrauend, lieber verstummen wollte, statt an die eigenen früheren Werke geklammert, uns nur noch die immer freudloseren und lebensmüderen Nachklänge der einmal angeschlagenen Weise vernehmen zu lassen, und so den wohlerworbenen Siegeskranz mit eigener Hand zu zerpflücken.

Daniel François Esprit Auber.

Die mannigfaltigsten Wandlungen erfuhr in der langen Periode, die Auber durchlebt, die dramatische Musik seiner Heimat. Als die ersten künstlerischen Anregungen in seine jugendliche Seele fielen, behauptete noch Gluck auf dem Gebiet des großen Stils uneingeschränkte Herrschaft, während die komische Oper in den Werken Gretrys und seiner Geistesverwandten kaum ihre kindlichen Lippen zu öffnen begann. Damals ergötzte sich das Pariser Publikum an den harmlosen Reizen einer Melodik, die mit ihren knappen Formen, ihrer unentwickelten, gleichsam knospenartig geschlossenen Ausdrucksweise noch ganz unter dem Einfluß der altnationalen Chansons stand. Mit Vorliebe hat seit jeher die französische Bühne Ausländer in ihren Dienst genommen. Von Lully bis auf Meyerbeer verdankt sie ihr Wachsthum und Gedeihen zum besten Theile den Italienern und den Deutschen. Was sie innerhalb der heiteren Gattung bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts aufgewiesen, ging nirgends über die untergeordnete Sphäre des Singspiels hinaus. Erst von Cherubini und Isouard empfingen die Franzosen ihre komische Oper, die dann weiter unter der Hand Boieldieus und Aubers zum reinsten, erschöpfendsten Ausdruck der Volkseigenthümlichkeit sich entfaltete. Im Reiche der ernsten Muse ist der künstlerische Genius unsrer westlichen Nachbarn stets ein

Fremdling geblieben. Mochte er hier im dramatischen oder im lyrischen Gewande erscheinen, das Wort oder zugleich den Ton als Stoff für seine Gebilde ergreifen, immer standen diese viel zu sehr unter der Herrschaft der Convenienz, um mit dem Zauber des Individuellen unser Gemüth gefangen zu nehmen, es durch die Macht des innerlich Erlebten zu überzeugen. Statt des vollen Brustklangs der echten Empfindung vernehmen wir überall den Falsetton der rhetorischen Phrase. So war es ehedem und so ist es noch heutigen Tages. Das klassische Ideal Racines und Corneilles dünkt uns kaum weniger leer, nüchtern, gemacht, als der Realismus Victor Hugos, Lamartines und der übrigen sogenannten Romantiker poesielos, willkürlich, erkünstelt. Nicht bei diesen Allen, sondern bei den Geistern vom Schlage Molières, Berangers und selbst Scribes haben wir das wirkliche dichterische Vermögen der Nation zu suchen. Man kann wohl in gewissem Sinne behaupten, daß es im Tragischen um den Sieg der elementaren Natur des Menschen über seinen verständigen Willen und seine Bildung sich handelt, während genau das Umgekehrte im Komischen stattfindet. Auf ganz dasselbe läuft es hinaus, wenn wir verlangen, daß dem Helden der Tragödie etwas innewohnen muß, das als das Dämonische bezeichnet wird. Um sich dieses Charakterzuges zu bemächtigen, fehlt es der französischen Poesie an einfacher Größe, an gesunder, kräftiger Leidenschaft, mit einem Wort an echter Natur. Und im Tonreiche begegnet uns die gleiche Erscheinung. Wohl Niemand wird darüber im Zweifel sein, ob in der Stummen, der Jüdin, oder vielmehr in der Weißen Dame, dem Maurer, Fra Diavolo frischere Quellen des Lebens strömen.

Eine anziehende Aufgabe wäre es, die Gründe zu untersuchen, die Boieldieu fast am Ziele seiner Laufbahn erst zu

einer Höhe gelangen ließen, auf der er den hervorragendsten dramatischen Tondichtern aller Völker und Zeiten sich beigesellt. Ob er zu jenen Künstlernaturen gehörte, deren Phantasie nur aus dem in stiller, langsamer Beobachtung gesammelten Schatz von Erfahrungen die Kraft zu ihren ruhmwürdigsten Thaten zu schöpfen vermocht, ob ihm die immer eifrigere Versenkung in die Partituren unsrer deutschen Klassiker sein Meisterwerk zeitigen half, oder vielleicht der Rossini'sche Einfluß, der grade damals wie ein leiser Frühlingsregen die französische Bühne zu befruchten begann: — es sind Fragen, deren Beantwortung hier dahin gestellt bleiben muß. Gewiß ist, daß uns erst die „Weiße Dame" ihren Urheber in ganzer Gestalt zeigt, daß sich zu ihr die früheren Arbeiten wie vorbereitende Studien und Entwürfe zum ausgeführten, im vollen Farbenschmucke prangenden Bilde verhalten. Statt der schmächtigen, noch fast durchweg an den ärmlichen Tonfall des Seccorecitativs gemahnenden Motive breit hingegossene, mit Wohllaut getränkte Melodie. Mit dem Umfange der einzelnen Musikstücke ist auch ihr Inhalt gewachsen. Wie Harmonie und Modulation an Fülle und Mannigfaltigkeit, so hat auch das Instrumentale an Glanz und Bedeutsamkeit unendlich gewonnen. Zwei Tondichter schienen vor Allen berufen, sich in die Erbschaft Boieldieus zu theilen, Herold und Auber. Dem Componisten des Zweikampf und des Zampa war es jedoch nicht gegönnt, die weiteren Ernten heimzubringen, welche diese ersten reifen Früchte seines Talentes verhießen. Als er kaum den rauhen Pfad zurückgelegt, der zum Ruhme emporführt, schloß ihm ein frühzeitiger Tod den liederreichen Mund. Innerhalb der Opera comique hat seitdem der Andre als oberster Herr und Meister geschaltet. Was uns jene inzwischen gespendet, kommt entweder unmittelbar von ihm, oder verleugnet wenig-

stens nicht seine Anregung und sein Vorbild. Ihm verdankt die Gattung nicht allein die allseitige formelle Ausbildung, ihre glatte, behende, stets schlagfertige Technik, er hat auch, besonders in seinen früheren Werken, eine Reihe ganz bestimmter musikalisch dramatischer Charaktere geschaffen, wie im Einzelnen eine bunte Mannigfaltigkeit melodischer und harmonischer, rhythmischer und instrumentaler Pointen ausgestreut, welche die gesammte weitere Production nicht müde geworden, immer von Neuem in ihrem Nutzen zu verwenden. Der schmiegsame Halévy, der liebenswürdige Adam sind, um hier nur die klangvollsten Namen zu nennen, Epigonen Aubers. Mit Leib und Seele ist ihm Offenbach verschuldet, so lange dessen Tonsprache auf künstlerischen Anstand und Gehalt irgend welchen Werth gelegt, sich noch nicht dazu hergegeben, als Lohndirne einer von allen Lastern des Müßiggangs und des Wohllebens zu Grunde gerichteten Gesellschaft durch nackte Gemeinheit ein müdes Lächeln auf das schlaffe Antlitz ihres Publikums zu rufen. Auch auf die Bühne der beiden Nachbarvölker hat die Auber'sche Oper vielfach eingewirkt. Unter den Italienern war es vor Allen Donizetti, der zu ihr in nahe Beziehungen getreten. In seinen Partituren wird ein aufmerksames Ohr eine Menge französischer Anklänge entdecken, und seine für Paris geschriebene „Tochter des Regiments" holte sich gradezu von dort die Losung. Noch weniger konnte sich in Deutschland die komische Oper dem Einflusse unsres Meisters entziehen. Seinen Spuren begegnen wir bei Lortzing und Nicolai, und Flotow erscheint ihm gänzlich verfallen.

Wer es unternimmt, von Boieldieu oder von Auber zu reden, kann kaum der Frage aus dem Wege gehen, welchem der Beiden die heitere Muse den höheren Preis gereicht. Etwas Misliches hat gewiß stets in Sachen der Kunst solch

Geschäft des Wägens und Messens, der Versuch, lebendige Individualitäten, die nur aus sich heraus erkannt und gewürdigt werden können, an einander abzuschätzen. In unsrem Falle muß man aber eine Antwort bereit haben, handelt es sich hier doch um zwei Künstler, die auf ähnlichen Bahnen nach dem gleichen Ziel gestrebt, beide sich rühmen dürfen, aus der ureigenen Lebensfülle ihres Volkes den Stoff zu ihren Gebilden geschöpft und ihm den Stempel der Schönheit aufgeprägt zu haben. Es wurde schon daran erinnert, daß wir von Boieldieu nur ein einziges Werk besitzen, das sich bis auf den heutigen Tag den blühenden Reiz der Jugend bewahrt; schwerer wiegt es aber auch in unsrer Schätzung als irgend ein andres, das vor oder nach ihm über die komische Gesangsbühne der Franzosen geschritten. Diese besondere Geltung verdankt die Weiße Dame dem Umstande, daß die Musik mit liebendem Herzen den Gegenstand umfangen, in ihren Beziehungen zur Handlung und deren Trägern die verständnisinnigste Theilnahme nirgends verleugnet. Während Aubers Melodien meist nur ganz äußerlich die Worte umgaukeln, wie der Schmetterling die Blume, strömen hier stets die Töne aus dem innersten Stimmungsgehalt der Situation hervor. Für jene sind die kurzen tänzelnden Rhythmen nicht minder charakteristisch, als für diese die weichen runden Linien. Der Ausdruck, der dort in einer bunten Mannigfaltigkeit kleiner Züge, artiger Ueberraschungen Genüge findet, faßt sich ungleich ernster und einheitlicher zusammen. Die Empfindung, dies Urelement aller Musik, kommt mehr zu ihrem Rechte, mit dem Segen des Gemüths giebt sie den Spielen der Laune erst die echte Weihe des Humors. Nicht ungerecht soll uns indessen die Freude an der Weißen Dame gegen Auber machen. Die gewandtere Herrschaft über den gesammten technischen Apparat der Kunst

müssen wir ihm zuerkennen. Aufs Innigste zeigt er sich vertraut mit der Natur der Bühne, den Bedürfnissen der Sänger, den Neigungen des Publikums. Für ihn fällt ferner ins Gewicht die größere Mannigfaltigkeit und Fülle der Production. In der Geschichte der komischen wie der großen Oper wird sein Name unvergessen bleiben. Halten wir Musterung über seine Arbeiten, so haftet unser Blick neben Manchem, das dem Einfluß der Zeit erlegen, an einer langen Reihe lebensfroher Gestalten. Der Maurer, Fra Diavolo, die Stumme, der schwarze Domino, die Krondiamanten gehören zu den Stücken, die kein angeseheneres Theater in seinem Repertoire entbehren mag.

Daniel François Esprit Auber wurde am 29. Januar 1782 in Caen als der Sohn eines vermögenden Kaufmanns geboren. Von jenen frühzeitigen Offenbarungen des Genius, die der Jugendgeschichte hervorragender Componisten meist solchen Reiz leihen, ist bei ihm nichts zu berichten. Für den väterlichen Beruf bestimmt, sollte er in London sich zum Geschäftsmann ausbilden; er fand indessen bald das goldene Joch des Handels zu schwer für seinen Nacken und beeilte sich, die englische Hauptstadt mit der französischen zu vertauschen. Mitten in geselligen Zerstreuungen und künstlerischen Genüssen verstrichen ihm hier die Jahre, welche sonst die Vorbereitung auf den ernsten Zweck des Lebens in Anspruch zu nehmen pflegt. In der Kindheit war er zum Klavierspiel fleißig angehalten worden, auch im Gesang hatte er von einem Freunde des elterlichen Hauses, dem gefeierten Sänger Martin vom Théâtre Feydeau, einige Anleitung empfangen. Was er damals gelernt, kam ihm nun trefflich zu statten. Einige seiner kleinen Romanzen fand man allerliebst, und die musikalischen Salons fingen an, sich um ihn zu streiten. Für den ihm befreundeten Violoncellisten La=

marre setzte er Concerte, denen jener seinen Namen lieh. Ferner begegnen uns unter den Erstlingen seiner Muse ein Trio für Klavier, Violine und Cello, ein Violinconcert, das im Conservatorium zur Aufführung gelangte, und eine für ein Liebhabertheater geschriebene Operette. Kein Dilettantismus feiert leichtere, raschere Triumphe als der musikalische; geschenkt wird ihm der Lorbeer, den der berufsmäßige Künstler mühselig sich erarbeiten und erkämpfen muß, und beides sollte Auber in reichem Maße an sich erfahren. Der verbindliche Beifall, der den jungen Amateur umschmeichelt, konnte ihn nicht darüber täuschen, daß er seine Zeit in einem unfruchtbaren Spiele mit den Tönen vertändelte. Er beschloß in ein ernsteres, würdigeres Verhältnis zur Musik zu treten, und ließ sich in das Conservatorium aufnehmen, um unter Cherubinis Leitung die Composition zu studiren. Das Zeugnis der Reife erwarb er sich durch die Vollendung einer vierstimmigen Messe, die nie in die Oeffentlichkeit gelangt ist. Ihr Agnus Dei gab später den Stoff zum Hochzeitsgebete im ersten Acte der Stummen.

Am 27. Februar 1813 that sich die Pforte des Théâtre Feydeau zum ersten Male vor Auber auf. Le séjour militaire heißt der Titel des Werkes, das in den Stürmen der Zeit unbeachtet vorüber ging und dem Componisten als einzigen Lohn ein paar ermunternde Worte wegen der Reinlichkeit seines Stils eintrug. Die Kritik lobte die Musik und zerriß das Libretto. Kluge Vorsicht und geduldige Ausdauer gehören zu den Grundzügen in dem Wesen Aubers. Volle sechs Jahre blieb er stumm, ehe er einen zweiten Versuch wagte. Auf die Frage, was er während dieser ganzen Zeit gethan, antwortete er: „Ich habe unausgesetzt bei unsren Theaterdichtern, den vornehmen wie den geringen, die Runde gemacht und ward stets von jenen besser aufgenommen als

von diesen.“ So eifrige Bemühungen sollten ihn doch endlich zum heißbegehrten Ziele führen. Einer der literarischen Herren und Gebieter des Théâtre Feydeau, der Schriftsteller Planard, faßte Vertrauen zu ihm, die Früchte des zwischen ihnen geschlossenen Bundes waren drei Werke: das einactige Singspiel Le testament et les billets doux, 1819, und die mehractigen Opern La bergère chatelaine, 1820, und Emma, 1821. Jenes täuschte vollständig die Erwartungen seiner Autoren, einen um so glänzenderen Erfolg gewannen sich die beiden andren. 37 Jahre alt schied Rossini mit Ehren beladen von der Bühne, Auber zählte 38 Jahre, als die Sonne des Ruhmes ihre ersten Strahlen auf seine Bahn warf. Charakteristisch für ihn und seine Schöpfungen ist aber dies säumige Wachsthum und verspätete Gedeihen. Gewiß entspringt alle künstlerische Production aus einer Verbindung angeborener und erworbener Eigenschaften, nirgends fehlt einer der beiden Factoren ganz, unendlich verschieden ist jedoch ihr Mischungsverhältnis je nach der Art der einzelnen Individuen. Man darf nun wohl behaupten, daß der beste Theil von Aubers Vermögen kein freies Gnadengeschenk der Natur, sondern eine Frucht rastloser Arbeit, aufmerksamer Beobachtung, mit einem Wort der Bildung gewesen. Seine specifische Eigenthümlichkeit suchen wir umsonst in allen bisher genannten Werken. Zur Reife gelangte sie erst durch zwei Umstände, durch die Berührung mit Rossini und die Beziehungen zu Scribe. Der Barbier von Sevilla hatte 1819 seinen siegreichen Einzug in Paris gehalten, ihm folgten die übrigen Opern des Componisten, zuletzt er selbst, und von diesem Ereignisse datirt die Wiedergeburt der französischen Gesangsbühne. Zwischen den beiden Tondichtern, die sie bewirkt, und dem gefeierten Maestro knüpfte sich ein Band neidloser Freundschaft, während der ganze Haufen

armseliger Musikanten nach fruchtlosen Versuchen, den verhaßten Eindringling zu vertreiben, grollend und schmollend vor ihm das Feld räumte. Boieldieu bewies ihm stets die innigste Verehrung, von dem Eindrucke, den er auf Auber machte, soll dieser selbst erzählen. Ein Gastmahl bei Caraffa hatte sie zum ersten Male persönlich zusammengeführt und der Componist des Maurer berichtet uns darüber wie folgt: „Als man vom Tische sich erhob, wurde Rossini ans Klavier gedrängt, und ich werde nie die Wirkung vergessen, welche uns der von Leben und Laune glühende und sprühende Vortrag seiner Figaroarie hinterließ. Er besaß einen überaus schönen Bariton, sang seine Musik mit einem Geist und Feuer, deren Gleichen ich weder bei Pellegrini, noch bei Galli und Lablache wiedergefunden. Nicht minder staunenswerth war seine Begleitung. In ein Orchester schien das Klavier umgewandelt, so gewaltig war der Tonsturm, den seine allgegenwärtigen Hände entfesselten. Da er geendet, fiel mein Blick unwillkürlich auf die Tasten, ich glaubte, sie rauchen zu sehen. Spät in der Nacht heimgekehrt, hatte ich Lust, meine Sachen ins Feuer zu werfen. ‚Vielleicht werden sie dann warm‘, sagte ich zu mir in tiefster Entmuthigung. ‚Was nützt es, Musik zu machen, wenn man es nicht kann wie Rossini?‘“ Den Napoleon unter den Componisten nannte ihn seitdem Auber. Er hat von ihm gelernt, wie ein Künstler vom andren, der Einfluß, den er erfuhr, ließ das nationale und das individuelle Gepräge seiner Werke unangetastet. Sein Verhältnis zur italienischen Oper führte nie zu der gänzlichen Selbstentäußerung, jenem völligen Vergessen oder Verleugnen der eigenen Vergangenheit, die einen bestimmten Abschnitt in dem an Wandlungen so reichen Leben Meyerbeers bezeichnen. Vor wie nach redete er seine musikalische Muttersprache, nur in ihrem Sinne, zu ihrem Besten suchte

er den der Production des Auslandes abgewonnenen geistigen Erwerb zu verwerthen. Nicht sowohl nachahmen wollte er sein Vorbild, als es ihm gleich thun. Man schlage vor einem Musiker eine Rossini'sche und eine Auber'sche Partitur auf, beim ersten Blick wird er wissen, woran er ist. Schwerlich lassen sich einzelne Wendungen nachweisen, die der Franzose dem Italiener entlehnt hätte; was er ihm verdankte, war nicht stofflicher Art, sondern innere Kräftigung und Anregung. Auf seine Phantasie wirkte der Genius Rossinis wie der Frühling auf die Erde wirkt, die Liebe auf das Herz der Menschen. Alle Keime des Lebens gelangten zu üppigem Gedeihen, eine Menge junger Kräfte wurden plötzlich wach, immer mehr verschwand die Steifheit und Trockenheit, die als Erbtheil der alten Chansons der Melodie bisher angehaftet, in breiterem, tieferem Bette strömte die Harmonie, der Ausdruck pulsirte in rascheren, energischeren Schlägen, überall traten Reichthum und freie Bewegung an die Stelle der Armuth und Gebundenheit.

Keine geringere Rolle als der Rossini'sche Einfluß spielt in dem Entwickelungsgange Aubers das innige Verhältnis zu Scribe. Alle Eigenschaften, die jener aufgenährt und groß gezogen, fanden erst bei diesem das ihnen angemessene Feld der Bethätigung. Kaum je hat ein gemeinschaftlicher Zweck zwei verwandte Geister zu engerem, einträchtigerem Zusammenwirken verbunden. In der ganzen Art und Richtung ihres Talentes zeigt sich die seltenste Uebereinstimmung, sämmtliche Vorzüge und Schwächen des Einen gewahrt man in denen des Andren widergespiegelt. Was wir bei dem Dichter wie beim Musiker schätzen und bewundern, ist nicht die Bedeutung des Inhalts, die Macht und Größe der Erfindung, sondern der Reiz des Ausdrucks, die Anmuth und Beweglichkeit der Darstellung. Hier wie dort weit mehr Geist als

eigentliche Phantasie, und wiederum ungleich mehr Phantasie als Gemüth. Dünn genug sind die Fäden, die beide zu ihren Gespinnsten verwenden, Zeichnung und Colorit keineswegs sehr mannigfaltig. Aber wie oft sich auch die Muster wiederholen, wählerischen Geschmack verleugnen sie nie, und die Feinheit, die Sauberkeit der Arbeit läßt uns darauf gern verzichten, den Stoff ängstlich nachzuwiegen. Während Scribe noch manchem andren hervorragenden Componisten der Zeit seine geschmeidige Feder zur Verfügung gestellt, während sein Name z. B. auch mit dem Meyerbeers aufs Engste verflochten ist, hat Auber nicht die kleinste Untreue gegen seinen literarischen Freund und Gehilfen auf dem Gewissen. Erst durch den Tod wurde ein vierzigjähriger Bund gelöst, dem mehr als dreißig Opern ihren Ursprung verdanken. „Leicester“ und „der Schnee“ sind die ersten in dieser Reihe, beide gelangten 1823 zur Darstellung. Es kann nicht die Absicht sein, längst verklungene Erinnerungen wieder zu erwecken, aus einem Stoße vergilbter Blätter Wolken von Staub aufzuwirbeln. Kaum ein Jahr verging, ohne mit einer neuen Nummer den Katalog der Auber’schen Opern zu bereichern; selbst zwiefache Gaben hielt der unermüdlich Schaffende gelegentlich für die nämliche Saison bereit. Hier muß es genügen, nur derjenigen zu gedenken, die noch irgend welche Bedeutung für das künstlerische Genießen der Gegenwart haben. Wer aber unter ihnen allen dem „Maurer“ den Ehrenplatz zuerkennt, wird wenigstens in Deutschland schwerlich auf Widerspruch stoßen. Der 3. Mai 1825 war der Geburtstag jenes Werkes, das mit dem Barbier von Sevilla und der Weißen Dame den Umstand gemein hat, daß es erschöpfendstes Zeugnis von der künstlerischen Persönlichkeit seines Urhebers giebt, gleichsam deren vollen Durchschnitt und nicht nur ein einzelnes Segment uns zukehrt. Was zu-

nächst traulich anmuthet, das ist die Schlichtheit und Natürlichkeit der Stimmung und des Ausdrucks. Während sonst die Auber'sche Oper mit Vorliebe zum Spiegel einer Gesellschaft sich herleiht, die nur Rechte hat und keine Pflichten, die bloß genießt ohne zu arbeiten, zieht hier ein echtes Stück Volksleben an uns vorüber. Den Gestalten der beiden Handwerker, der jungen Frau, der neugierigen Nachbarin, ihnen Allen wie der ganzen kleinen Welt, die ihre Freuden und Sorgen erfüllen, hat ein gesunder Realismus sein Wesen eingeprägt. Und wie die Musik mit vollem Behagen in die Schilderung des Gegenstandes sich versenkt, kommt dabei, soweit es überhaupt dem Componisten verliehen gewesen, auch das Gemüth zu Worte. Es fehlt nicht ganz an tieferen Grundtönen der Empfindung, ein achtsames Ohr muß ihre in das heitere melodische Geplauder mild und leise hineinklingende Resonanz deutlich vernehmen. Welche Kluft auch Auber von Cherubini trennen mag, stets haben wir das Gefühl, als ob den Weisen des Maurer der Wasserträger von fernher freundliche Erkennungsgrüße zuwinkte.

Mit der „Stummen", die am 29. Februar 1828 ihren Triumphzug antrat, ergriff deren Autor Besitz von einem ihm bis dahin fremden Ausdrucksgebiet. In das dritte und vierte Decennium unsres Jahrhunderts fällt das üppigste Gedeihen der modernen großen Oper. Als ihr eigentlicher Schöpfer (der dabei freilich an seine Vorgänger Gluck und Spontini vielfach anknüpfte) muß Rossini gelten, neben ihm waren ihre vornehmsten Vertreter Auber, Halévy und Meyerbeer. Bereits in der Belagerung von Korinth und der französischen Bearbeitung des Mosè hatte jener der Stummen, dem Tell, dem Robert, der Jüdin, den Hugenotten im Allgemeinen die Richtung vorgeschrieben. Das Wesen der Gattung, zu der sich diese Werke ohne Ausnahme bekennen, ist

aber in zwei Worten ausgesprochen: größte Häufung und Steigerung aller erdenklichen musikalischen und dramatischen Darstellungsmittel. Mit dem Aufgebot ihres gesammten Vermögens sollten Dicht- und Tonkunst, Mimik und Ballet wetteifern, Ohr und Auge der Menge zu blenden und zu bestricken. Zum unentbehrlichen Rüstzeuge der großen Oper gehören: eine historisch gefärbte Handlung von weiten Proportionen und aufregender Mannigfaltigkeit des Inhalts, gewaltige Instrumental- und Vocalmassen, schlagkräftige Bestimmtheit in allen Einzelheiten des Ausdrucks, endlich die prunkvollste scenische Ausstattung. Mit bewunderungswürdiger Sicherheit und Leichtigkeit erscheint nun in der Stummen dieser ganze ebenso weitschichtige wie künstliche Apparat gehandhabt. Unter seinen verschiedenen Factoren macht sich nirgends auch nur die leiseste Hemmung oder Reibung bemerklich. Da erinnert keine Spur an einen Kampf mit dem widerstrebenden Material, an die Sorge und Mühe der Arbeit. Noch ungleich glatter und schmiegsamer als bei Halévy und selbst bei Meyerbeer fügt sich Alles zum Ganzen. Ihre reichsten Schätze hat die Phantasie des Componisten auf den zweiten und dritten Act gehäuft. Die beiden Barcarolen, der Fischmarkt sind Tonbilder von Meisterhand gemalt, durch die Schärfe der Zeichnung und den blühenden Reiz der Farben stets von Neuem den Sinn fesselnd. Der warme Glanz des südlichen Himmels, der tiefblaue Golf von Neapel, das ruhelose Temperament des Volkes mit seinem heißblüthigen Lebensdrange, seinem hastig umherflackernden Ungestüm, sie alle scheinen sich widerzuspiegeln in dieser Musik. Um so staunenswerther ist die geniale Behandlung des Localcolorits, wenn wir bedenken, daß der Componist nie mit eigenen Augen den Schauplatz gesehen, von dem seine Töne so getreue Kunde bringen. Und nun die Kehr-

seite. Der Partitur einen Platz in der Reihe vollbürtiger Meisterwerke anzuweisen, verbietet schon der durchaus ungleichartige Werth des Inhalts. Während sämmtliche Nummern von rein genrebildlichem Charakter zu dem Besten gehören, was uns überhaupt die französische Gesangsbühne gespendet, blickt aus allen Stellen, die der Tonsprache entweder leidenschaftliche Erhebung oder lyrische Vertiefung abgefordert, die Theaterschablone kahl und nackt hervor. Die revolutionäre Begeisterung Masaniellos und der Seinen nährt sich fast nur von rhetorisch aufgebauschten Phrasen, und Elvirens Gesänge gemahnen mit ihrem gezierten und geschminkten Ausdruck an jenes fade Lächeln, das wie festgefroren den Lippen der meisten Ballettänzerinnen anhaftet. Eine künstlerische Todsünde muß man es ferner nennen, daß ohne jede innere Nöthigung, einzig aus beifallssüchtiger Speculation auf die Neuheit und Absonderlichkeit solchen Effectmittels, die weibliche Hauptfigur zu einer stummen Rolle verurtheilt worden. Ob der abenteuerliche Gedanke ursprünglich vom Dichter oder vom Musiker hergerührt, ändert nicht das Mindeste, hat doch der Letztere mit seiner vollen Verantwortlichkeit für alle Mängel und Fehler des Libretto einzustehen. Wie sehr übrigens die Sache nach Aubers Geschmack gewesen, beweist der Umstand, daß er dasselbe Motiv noch einmal benutzte, und zwar in der Oper: „Der Gott und die Bajadere.“ Hier verfehlt es jedoch seinen Zweck gänzlich. Das Publikum, das von den getanzten Schmerzen Fenellas sich willig hatte rühren und hinreißen lassen, sah gleichgiltig und gelangweilt darein.

Ein Vierteljahr unausgesetzter angestrengter Arbeit hatte der Componist auf die Vollendung der Stummen gewandt. Vielfach äußerte er später, mit einem Gefühl der Erschöpfung sei er von ihr geschieden, als wäre die Quelle der Melodie

für immer in seiner Seele vertrocknet. Wenige Monate der Ruhe und Erholung genügten indessen, ihm die volle Rührigkeit und Spannkraft zurückzugeben. Die beiden folgenden Jahre brachten „die Braut", und, als eines der lebensvollsten Gebilde seiner Art, „Fra Diavolo". Während Auber später seinen melodischen Haushalt immer ängstlicher eingeschränkt, wie ein vorsichtiger Geschäftsmann bei der einzelnen Unternehmung die Auslagen mit dem zu erwartenden Gewinne aufs Genaueste verglichen, stets besorgt, durch einen zu großen Gedankenaufwand der Gegenwart die Ernten der Zukunft zum Opfer zu bringen, hat er hier noch einmal sein musikalisches Vermögen voll und ganz eingesetzt, und dank solcher Freigebigkeit verläßt uns nirgends jenes Gefühl von Reichthum und Ueberfluß, das zu den Grundelementen jeder künstlerischen Wirkung gehört. Unter sämmtlichen Nummern der Oper ist kaum eine, die es versäumte, durch Reiz der Erfindung, Glätte der Gestaltung und beredte Anmuth des Ausdrucks um unsre Gunst zu werben. Zu einem ganz besonderen Schmucke gereichen dem Werke seine Ensemblesätze, wohl die zierlichsten, die sich je unter der Hand des Componisten zusammengefügt. Wie ebenso viel schlanke Tänzerinnen wirbeln die Stimmen umher, einander suchend und fliehend, neckend und herausfordernd, in immer neuem Wechsel zu den mannigfaltigsten Gruppen und Figuren sich verschlingend. Man müßte dem Maurer Fra Diavolo unmittelbar an die Seite stellen, fehlte hier nicht den Tönen jeder tiefere seelische Gehalt. Auch nicht den kleinsten Gewinn bringt das Gemüth aus diesen leichtfertigen Spielen des Geistes und der Laune heim. Für die große Oper schrieb Auber 1833 den „Maskenball". Die blutige Katastrophe aus der schwedischen Königsgeschichte mußte den glatten Parquetboden abgeben, über welchen Text und Musik wohlgemuth

hintanzten. Der letzteren hat von sämmtlichen Trägern der Handlung nur die Soubrettengestalt des Pagen freundlichere Theilnahme abgewonnen. Alle Uebrigen, der König, die Verschworenen, die Gräfin, sind hohle Theatermasken; kein Hauch des Lebens kommt über ihre Lippen. Dasselbe Libretto ward etwa zwanzig Jahre später von Verdi aufgegriffen, und wie sehr auch der französische Vorgänger an technischem Geschicke und feiner künstlerischer Sitte sich ihm überlegen gezeigt, in der italienischen Partitur hat doch der tragische Gehalt des Stoffes ungleich kräftigeren Ausdruck gefunden. Die dritte unter den großen Opern Aubers ist der „Feensee", ein ödes Prunk- und Ausstattungsstück, in welchem die Musik noch unverhohlenere Zofendienste dem Ballet leistet. Mit dem „Verlorenen Sohne" nahm er 1851 Abschied von einer Gattung, der er als bleibenden Gewinn nur die Stumme hinterlassen sollte.

Ungleich reichere Ernten verdankte die komische Oper dem fast bis zum Rande des Grabes ruhelos geschäftigen Künstler. Wenn Jacob Grimm von dem Greise die schönen Worte sagt: „Es ist ihm gestattet, mit stiller Wehmuth hinter sich zu blicken und nach dem schwülen Tag in abendlicher, labender Kühle gleichsam auf der Bank vor seiner Hausthür sitzend, sein verbrachtes Leben zu überschlagen," so hat Auber das friedselige Glück dieser entsagungsvoll heiteren, dem hohen Alter so wohl anstehenden Muße und Beschaulichkeit weder gekannt noch begehrt. In der langen Reihe der auf den Fra Diavolo folgenden Werke gebührt dem 1837 geschriebenen „Schwarzen Domino", dank seinen wie Champagnerschaum sprudelnden und prickelnden Weisen, der erste Preis. Reich an den ergötzlichsten Spielen des Witzes und der Laune zeigt sich die Tonsprache namentlich im zweiten Act. Er enthält als Haupttreffer das aragonische Lied, das

Duett zwischen Angela und Juliano und den scheinheiligen Gesang des Klosterpförtners. Das Prachtstück der dritten ist aber der schnatternde Nonnenchor. Der hier an Kirche und Geistlichkeit geübte boshafte Spott gehört zu den Lieblingsmotiven Aubers wie seiner ganzen Zeit. Zu nennen sind ferner die „Gesandtin“, 1836, in welcher das Publikum das Conterfei der Henriette Sontag zu erkennen glaubte, „Die Krondiamanten“, 1841, und „Teufels Antheil oder Carlo Broschi“, 1843. Stimmte auch die Musik allmählich ihren Ton bis zum leisen Flüstern herab, erschien bei jeder neuen Gabe die Substanz leichter gewogen, der Zuschnitt der Arien, Duette, Finales immer gleichförmiger, so verleugnet doch keine dieser drei Opern ihren aristokratischen Ursprung gänzlich. Unbedeutendes melodisches Geplauder ist gewiß fast Alles in ihnen, — aber ob ein gebildeter Geist oder der erste Beste uns von Nichtigkeiten unterhält sind zwei sehr verschiedene Dinge. Aus der klimpernden musikalischen Scheidemünze blinkt bisweilen auch ein echtes Goldstück hervor, und wo es nicht geschieht, haben wir wenigstens das Gefühl, daß es jeden Augenblick geschehen könnte. Die Krondiamanten machen noch heutigen Tages gute Figur, sobald es ihnen nicht an gewandten Darstellern gebricht. Ungleich tiefer steht freilich Carlo Broschi, ein nach den Thaten der Jugend unersättlich lechzender Wille ringt hier mit dem traurigen Unvermögen einer müden, greisenhaften Phantasie. Bedenklich ist schon der so sparsam der Musik zugewiesene Raum. Breite Dialogstrecken dehnen sich zwischen den einzelnen Nummern der Partitur und diese sind meist in der knappsten Liedform behandelt. Auf jene kunstreich gefügten, im rührigen Wetteifer der Stimmen mit den freundlichsten Reizen ausgestatteten Ensemblesätze, die gleich einer buntschimmernden Perlenschnur den Fra Diavolo

durchziehen, müssen wir fast ohne Ausnahme verzichten. Der Schwerpunkt des Ganzen liegt in den gesprochenen Scenen, zu ihnen verhalten sich die Gesangsstücke beinahe nur wie bloße Einlagen. Auf Scribe, Aubers Asmodeus, fällt allenthalben weit mehr als die vertragsmäßige Hälfte vom Erlös des gemeinschaftlich unternommenen Geschäfts. Wer über das abenteuerliche Fundament der Handlung einmal glücklich hinweggekommen, der mag an dem behenden Wechsel der Situationen, ihrem moussirenden, mit französischem Bühnengeschick zubereiteten und gewürzten Inhalt sich ergötzen. Die Musik hat aus eigenen Mitteln wenig hinzugefügt, ihr Bestes giebt sie in dem burlesken Hofconcert und den Schlußscenen des zweiten Actes.

Mancher künstlerische Vortheil entsprang offenbar aus der langjährigen Arbeitsgemeinschaft mit Scribe. Unzweifelhaft trug sie viel bei, einen Grundcharakter des Auber'schen Stils, dessen vollendete technische Virtuosität, zu entwickeln. Je fester das durch die Gewohnheit zwischen dem Musiker und seinem Dichter geknüpfte Band gewesen, um so leichter und sicherer mußte Beiden, zumal dem Ersteren, die Production von statten gehen. Wie nun aber dieser Umstand schmeidigend, glättend, abrundend auf die Tongestaltung eingewirkt, in demselben Maße leistete er auch dem ihr von Haus aus eingeborenen Zug nach schablonenhafter Einförmigkeit Vorschub. Oft können wir es im täglichen Leben beobachten, daß der unausgesetzte Verkehr zwischen zwei nahe verbundenen Personen durch den Mangel aller geistigen Reibung und anregenden Gegensätze zuletzt um den besten Segen gebracht wird, und etwas Aehnliches gewahren wir in dem Verhältnis zwischen Auber und Scribe. Betrachtet man die Production des Letzteren im Zusammenhange, so drängen sich zwei Bemerkungen auf: einmal die immer geschäftlichere

Betriebsamkeit des Autors, den Ruhm seines Namens in Geld auszumünzen und zum Andren die gesteigerte Freude an einem Bravourstile der dramatischen Anlage und Ausführung, der die poetische Wahrheit, jede äußere und innere Wahrscheinlichkeit dem Streben geopfert, durch die gewagtesten Gauklerkünste das Publikum stets von Neuem zu überraschen und zu verblüffen. Zum Belege dafür seien aus den zahllosen Scribe'schen Operntexten drei aufs Gradewohl herausgegriffen, und zwar der „Schwarze Domino", die „Krondiamanten" und „Teufels Antheil". Bei den nächtlichen Abenteuern der tanzfrohen Klosterpensionärin hatte Paris gejubelt; der gefällige Verfasser säumte daher nicht, für eine Wiederholung der Lustbarkeit zu sorgen. Maskenanzüge standen im Ueberflusse zu seiner Verfügung. Mit raschem Griff wählte er einen portugiesischen Königsmantel und hing ihn seiner Theophila um. Da man fortfuhr, Beifall zu klatschen, erschien die Heldin des schwarzen Domino und der Krondiamanten als Carlo Broschi. Und wie hier überall die nämliche Gestalt nur den Namen und das Kleid gewechselt, so auch die andren Figuren in ihrem Gefolge. Je häufiger nun aber die gleichen Motive und Charaktere wiederkehrten, um so reichlicher wurden die einzelnen Scenen gewürzt. Diese galten immer mehr als die Hauptsache, die Handlung dagegen und deren Träger nur als eine der Laune und dem Bedürfnis des Augenblicks widerstandslos gehorchende Maschinerie. Die seltsamsten Sprünge mußten sie machen, um der übermüthigen Hand des Virtuosen Genüge zu thun. Bloß ebenso viele Federbälle waren dieser die Dinge wie die Herzen der Menschen, im buntesten, aber dabei aufs Genaueste berechneten Durcheinander wurden sie umhergewirbelt. Schon oft hat man die auffallende Aehnlichkeit zwischen dem dramatisirten Märchen und der Scribe'schen Komödie hervor-

gehoben. Verwunderlich genug geht es gewiß hier wie dort zu, und einzig darin liegt der Unterschied, daß die alten Genien und Feen in Herren und Damen der modernen Gesellschaft sich verwandelt, an die Stelle der wirklichen Zauberei die schnellfingerige Kunstfertigkeit des Taschenspielers getreten, kurz Alles in die Prosa unsres Jahrhunderts übersetzt ist. Der Natur der Texte entspricht nun völlig das Wesen der Auber'schen Musik, sowohl ihr überwiegend typischer Charakter wie ihre emsige und dabei doch inhaltlose Vielgeschäftigkeit. Seinem Dichter folgend, begnügte sich auch der Componist, wenig Grundformen in unzähligen Variationen zu wiederholen. Weil aber die gemüthsarmen, vorzugsweise durch und für den Verstand hergerichteten Stoffe, die er von Jenen empfing, gar nicht dazu angethan waren, in Sang und Klang umgesetzt und aufgelöst zu werden, trat er zu ihnen nur in ganz äußerliche, oberflächliche Beziehungen. Immer von Neuem mußte er sich sagen lassen, die meisten seiner Opern wären lediglich Sammlungen von Quadrillen. Mit dem Vorwurfe hat es gewiß seine Richtigkeit; der, welchem er gegolten, hätte aber erwidern können: was denn in Stücken vom Schlage des Domino und der Krondiamanten der Musik Andres übrig bleibe als dem beweglichen Dichter und dessen leichtfüßigen Geschöpfen zum Tanze aufzuspielen. Das letzte Kind des fruchtbaren Bundes zwischen Scribe und Auber, das unter den Augen beider Eltern in die Welt zog und dort zu Ehren und Ansehen gelangte, war La Circassienne, gegeben am 2. Februar 1861. Wenige Tage darauf, am 21. Februar, fiel der Vorhang über das thätige Leben eines Mannes, dessen Name ein umfangreiches Kapitel in der Geschichte des französischen Theaters bezeichnet. Der greise Tondichter hielt indessen sein Tagewerk nicht für vollendet; abermals zwei Partituren hat er der Bühne geschenkt: 1864

La fiancée du roi de Garbe und 1867 Le premier jour de bonheur, der auch in Deutschland hier und da zur Aufführung gelangt ist. Die nahe liegende Frage, ob mit diesem „ersten Glückstag“ der Auber'schen Muse ein letzter beschieden gewesen, muß man verneinen. Wie oft mag unser Meister bei der Arbeit seufzend Scribes gedacht, wie schwer den unersetzlichen Verlust des literarischen Genossen empfunden haben. Das von d'Emery und Cormon verfaßte Libretto ist gewöhnlichste Fabrikwaare. Nur zwei Nummern ragen bedeutsam aus dem seichten Gewässer der Musik hervor: Djelmas charakteristische Melodie „Horch! durch die Schatten“ im zweiten Act und das den dritten eröffnende Notturno, ein höchst stimmungsvolles Tonbild, das etwas vom Duft und Zauber einer ostindischen Sommernacht eingesogen.

Ehe wir von Auber scheiden, sei es gestattet, den Blick noch etwas freier und weiter schweifen zu lassen, die Bedingungen ins Auge zu fassen, unter welchen er geschaffen, wie die geistige Eigenthümlichkeit der Zeit und Gesellschaft, denen er seine Töne geliehen. Ein Grundunterschied findet statt zwischen der komischen Oper der Franzosen und der italienischen Opera buffa. Hier erscheint die Musik als oberste Herrin und Meisterin, gleichsam als die vornehme Wirthin, welche das Drama bei sich zu Gaste gebeten. Genau das umgekehrte Verhältnis gewahren wir dort. Eignerin des Hauses ist die Muse des Schauspieles; um aber den Reiz und die Mannigfaltigkeit der von ihr bereiteten Feste zu steigern, empfängt auch die Tonkunst eine Einladung. Nur schönen Gesang begehren die Italiener von der Oper; auf diesen Zweck hin ist deshalb in ihr Alles vorbereitet und zurecht gelegt. Keinen Raum gestattet sie dem gesprochenen Worte: dessen Stelle vertritt das Seccorecitativ, das als Nothbrücke zwischen den geschlossenen Musikstücken um so

mehr seine Bestimmung erfüllt, je rascher es den Hörer von dem Einen zum Andren hinübergeleitet. Die Handlung ist immer klar, durchsichtig, oft bis zur Dürftigkeit einfach; über die Befähigung der Ausführenden entscheidet aber vor Allem ihr vocales Vermögen. In Frankreich gehört dagegen der Dialog so nothwendig zum Wesen der komischen Oper, daß ihr ohne Unterschied des ernsten oder heiteren Charakters sämmtliche Stücke beigezählt werden, in denen Gesang und Rede wechseln. Schon dem äußeren Umfang nach finden wir die letztere gewöhnlich bevorzugt, weil mit der vielbewegten, von den mannigfachsten Episoden durchflochtenen Handlung nur das gesprochene Wort gleichen Schritt zu halten vermag. In jeder einzelnen Scene ist ferner für eine Menge geistreicher Pointen, für unterhaltende Spiele des Witzes und der Laune gesorgt. Allenthalben fällt solchergestalt auf das Drama der Löwenantheil. Und aufs Getreueste spiegelt sich die Natur der Gattung in der Leistungsfähigkeit des dafür geschulten Personals ab. Die Darsteller sind vor Allem virtuose Schauspieler, Meister der Rede und der Action. Nicht nur einen Ueberfluß, sondern selbst etwas Ungehöriges erblicken sie in der Vollkraft des Organs, und kaum mehr liegt ihnen die makellose Schönheit des Tones am Herzen. Worauf ihre ganze Sorge sich richtet, das ist die Anmuth des Vortrages, die Zierlichkeit und Präcision der einzelnen Schattirungen, die ebenso feine wie zutreffende Beredtsamkeit des Ausdruckes. Zwei Eigenschaften mußte nun vor Allem die Musik besitzen, um unter solchen Verhältnissen ihrer Aufgabe zu entsprechen: Schmiegsamkeit und Bescheidenheit. Geduldig hat sie zu warten, bis sie ihr Stichwort empfängt, und selbst dann noch darf sie die Stimme nur mit schuldiger Rücksichtnahme auf das Drama erheben, denn dieses steht keineswegs ihr zu Gefallen still, vielmehr spinnt es munter

an seiner Intrigue weiter. Kaum etwas Andres läuft so sehr den Regeln des gebildeten Verkehrs zuwider — diesem Inbegriff von Compromissen, durch welche die Eigenliebe Aller zu ihrem Rechte kommt, aber auch ihre naturgemäße Schranke findet — als das egoistische Sichhervordrängen des Einzelnen. Die geistigen Wettspiele geselliger Unterhaltung machen es jedem Theilnehmer zur ersten Pflicht, nie zu laut, zu lang und zu gründlich seinen Gegenstand zu behandeln. Damit ist nun aber auch die Rolle bezeichnet, welche der Tonsprache in der komischen Oper der Franzosen zugefallen. Alle positiven und negativen Tugenden gefälligster Plauderkunst, verbindlichster Causerie übt die Auber'sche Musik im höchsten Maße. Sie versteht es von Grund aus, in halben Worten, in leisen Andeutungen zu reden, in Wenigem Vielerlei zu sagen und noch mehr errathen zu lassen, mit zierlich gespitztem Finger über die Oberfläche der Dinge hinzugleiten, in raschem Wechsel, ohne zu stocken und zu stammeln, aber auch ohne Hast und Uebereilung Ton und Ausdruck zu ändern. Zu der realistischen Richtung, die sich in unsren Tagen die Bühne erobert, steht sie im äußersten Gegensatze. Beide begnügen sich nur mit einer Hälfte der Aufgabe, die allein im klassischen Kunstwerke ihre erschöpfende Darstellung gefunden; jene verzichtet auf den schönen Schein, um dafür mit beiden Händen den Inhalt zu umklammern, diese lebt und athmet in anmuthig bewegtem Formenspiel. Bloß eine Seite der Kunst, ihre gewandte Herrschaft über den Stoff, kommt hier zum Ausdrucke. In durchsichtiger, musikalisch dramatischer Maske birgt die Auber'sche Oper als ihren wahren Kern den Pariser Salon aus der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts. Die Gesellschaft, die uns umgiebt, schwebt gleich den Göttern über der Erde. In der Welt erblickt sie einen großen Ballsaal, im Leben eine ununterbrochene Kette von

Festen, allein von der eigenen Laune empfängt sie das Maß für Menschen und Dinge. Wie sie von Haus aus dem Kampf um das Dasein entrückt ist, so hat sie abgethan alle Schwere des Denkens, Leidenschaftlichkeit des Empfindens, gesammelte Kraft des Wollens. Ein einziges Gesetz, vielleicht das unduldsamste von allen, gilt ihr indessen als heilig und unverletzlich: das der Anmuth. Von jeder Seite umschließen uns seine zierlichen, blumenumwundenen, aber darum nicht minder engen und festen Schranken. Es allein gewährt einigen Ersatz für den Mangel des gediegenen Inhalts, drückt diesen Gebilden das aristokratische Gepräge auf und mildert selbst die Frivolität, die aus ihnen hervorlauscht.

In vollem Maße hat Auber den äußeren Lohn seiner Thaten geerntet, der doppelte Glanz des Ruhms und des Reichthums umgab sein Leben. Die Höfe wetteiferten, seine Brust mit Orden zu bedecken, 1829 wurde er in die Akademie gewählt, 1842 als Nachfolger Cherubinis zum Director des Conservatoriums ernannt. Frankreich ehrt in ihm einen der beredtesten Verkünder seines eigensten Genius. Während die Werke, die er geschaffen, den Klang seines Namens hinaustrugen in alle Lande, mochte er sich nie von der Stadt trennen, die ihm die Welt bedeutet. Die Pariser Salons, die Boulevards, die Theater, sie umschlossen den Kreis, der ihn Jahr aus Jahr ein festgehalten. Als er einen Freund, der ihn besucht, zur Thür geleitete, sprach er, nach einigen Landschaftsbildern an der Wand deutend: „Betrachten Sie diese Berge, Wiesen, Wälder; es ist ungefähr Alles, was ich je von der Natur und ihrer Herrlichkeit gesehen." Lächelnd fügte er hinzu: „Ich denke, Scribe hat mich in meinen Opern genug auf Reisen geschickt, daß ich wohl mit gutem Gewissen daheim bleiben und mich ausruhen darf." Auch seine Musik ist ein echtes Pariser Kind, ein Luxusgewächs

großstädtischer Bildung und Sitte. Schlechterdings nichts gewahren wir in ihr von dem frischen Waldesduft der Empfindung, dessen würziger Hauch seit jeher trotz aller Lampen und Coulissen über unsre nationale Gesangsbühne gestreift. Der Boden, in dem sie wurzelt, aus dem sie ihre gesammte Nahrung gesogen, ist die gesellschaftliche Convenienz. Nie hat es Auber über sich gewonnen, während der Aufführung einer seiner Opern den Blicken des Publikums sich auszusetzen. Selbst nicht der lauteste Jubel des Hauses konnte bei solchen Gelegenheiten den scheuen, jeder persönlichen Berührung mit der Oeffentlichkeit abholden Meister dem sicheren Verstecke im tiefsten Hintergrunde der Bühne entreißen. Als das höchste unter den Gütern der Erde galt ihm die Jugend. Für einen ihrer Rosenkränze hätte er mit Freude allen Lorbeer, wie die übrigen Früchte eines langen arbeitvollen Lebens hingegeben. In der Kunst, jung zu bleiben, und der noch weit schwierigeren, es stets zu scheinen, hat ihn Niemand übertroffen. Die Ruhe des Alters kannte er nicht; fast bis zum letzten Athemzuge mußte die Nacht seinen Tag verlängern helfen. Eine unausgesetzte vielgetheilte Thätigkeit, wie ihr sonst kaum das Vermögen des Einzelnen gewachsen zu sein pflegt, ihm war sie ein unabweisbares Bedürfnis, gleichsam das naturgemäße Lebenselement. Während er eine Partitur nach der andren vollendet, die vielfältigen mit der Leitung des Conservatoriums verbundenen Geschäfte aufs Pünktlichste besorgte, blieb ihm genug Zeit und Kraft übrig, um alle geistigen und körperlichen Frohnden der unersättlichen Pariser Geselligkeit auf sich zu nehmen. Als einst in seiner Gegenwart von dem Verdrusse, immer älter zu werden, die Rede war, rief er aus: „Ja, es ist ärgerlich, aber bis jetzt hat man kein andres Mittel ausfindig gemacht, um lange zu leben.“ Der Pariser Salon, dessen Wesen in dem Schaffen

des Künstlers so getreu sich abspiegelt, hatte auch dem Menschen die Signatur gegeben. In seiner ganzen Erscheinung zeigte der letztere den feinen Schliff des Weltmanns. Um was es sich auch handeln mochte, nie fehlte es ihm an einem glücklichen Schlagwort. Aufbewahrt sind von ihm zahllose Aeußerungen, die sämmtlich das scharfe Gepräge seines Witzes tragen. Von einer Beerdigung heimkehrend, sprach er zu den Begleitern: „Ich werde wohl heute das letzte Mal als Amateur auf dem Kirchhof gewesen sein.“ Er ist drei Jahre später in der Nacht vom 12. auf den 13. Mai 1871 in seinem geliebten Paris gestorben. Unsäglich traurig war das Ende dieses dem Dienst der heiteren Muse gewidmeten Künstlerlebens. Weder die Drangsale der deutschen Belagerung noch die weit schlimmeren während der Schreckensherrschaft der Commune blieben ihm erspart. Wie Eduard Hanslick (Musikalische Stationen) berichtet, hat es dem fast neunzigjährigen Greise, dem kaltherzigen, hagestolzen, der nie eine andre Sorge gekannt als die um das eigene Wohl, an liebevoller Theilnahme und Pflege nicht gefehlt. Seine Schüler Ambroise Thomas, der Componist der Mignon und des Hamlet, und Weckerlin, der gelehrte Bibliothekar des Conservatoriums, haben getreulich jede Freundespflicht an ihm geübt. „Toute exagération est une faute“ sagte er, „man muß nichts übertreiben, auch nicht, wie ich, das lange Leben.“ Bis zur letzten Stunde war der Geist Aubers merkwürdig hell. Er versuchte ein Stück Kammermusik zu schreiben und ließ sich durch Weckerlin Quartette von Mozart und Beethoven holen. „Ein Blick auf diese Werke,“ meinte er, „wird mich hoffentlich bestimmen, zu verbrennen, was ich eben geschrieben habe.“ Der Componist des Fra Diavolo, der ewig Junge, Uralte, starb gemartert von körperlichen Schmerzen, erdrückt von Kummer über seine Lands-

leute und von Angst für Paris. Lang und furchtbar war der Todeskampf. Der Körper wurde von Krämpfen förmlich geschleudert, so daß vier Personen ihn festhalten mußten. Man brachte den Dahingeschiedenen aus Furcht vor den Communards, die ihn den „musicien aristocrate" haßten, in aller Stille nach dem Gewölbe der Trinité-Kirche. Erst drei Monate später nahm der Père Lachaise die Leiche auf, aber auch diese Bestattung war nur eine vorläufige. Aubers Gebeine fanden endlich in dem sogenannten salon carré ihre letzte Ruhestätte. Ein würdiges Monument ist 1877 auf der Gruft errichtet.

Giacomo Meyerbeer.

Mit dem Dahintritt Meyerbeers war der Erste aus dem ruhmgekrönten Triumvirat geschieden, das fast durch ein halbes Jahrhundert die gesammte Welt des gesungenen Dramas unter sich getheilt. An genialer Ursprünglichkeit hinter Rossini, auch hinter Auber zurückstehend, Beiden in der Fähigkeit überlegen, die vielfältigsten Bildungselemente in sich aufzunehmen und aus ihrer Verbindung den Stoff zu neuen Gestalten zu gewinnen, gesellt er sich in der unmittelbaren Geltung für die Gegenwart wie in dem tiefgreifenden Einfluß auf die gesammte Gattung, zu deren Pflege er berufen gewesen, dem einen wie dem andren Meister gleichberechtigt bei. Müssen wir seine Bedeutung vornehmlich darin erkennen, daß er die musikalischen Ausdrucksweisen der Italiener, Franzosen und Deutschen in einem Maße zusammengefaßt und verwerthet, wie keiner der Früheren oder Späteren, so hat er auf die Gesangsbühne eines jeden der drei Völker auch wieder die mächtigste Rückwirkung geübt. Ihm verdankt Verdi fast alles dramatische Gewürz, womit er die Bellini'sche und Donizetti'sche Cantilene aufgefrischt. Tausendfältig sehen wir ihn von Gounod um Rath und Beistand angesprochen, und der schärfste principielle Gegensatz konnte selbst Richard Wagner nicht abhalten, im Einzelnen manchen

tiefen Griff in die reiche Meyerbeer'sche Erbschaft zu thun. Wie um alle höher gewachsenen Geister, so haben auch um den Componisten des Robert und der Hugenotten Liebe und Haß, maßlose Bewunderung und keifender Tadel gestritten. Die meisten und heftigsten Anfechtungen erfuhr er im eigenen Vaterlande. Wenn Mendelssohn in Robert nichts erblickt, als eine „kalt berechnete Phantasieanstalt“, wenn Schumann die Musik zu den Hugenotten auf eine Stufe mit Kunstreiterstücken gestellt, wenn er ihr gegenüber nur immer abzuwehren hatte, sich „ganz schlaff und müde vor Aerger“ bekannte, sie der „Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit“ geziehen, so ist schon bei einer früheren Gelegenheit daran erinnert, daß uns solches nicht verwundern, weder an dem Gescholtenen noch an den Anklägern irre machen darf. Production und Kritik, obgleich sie das Schöne zum gemeinsamen Ziel haben, verfolgen doch nahezu entgegengesetzte Wege. Einseitigkeit ist bei dieser der deutlichste Beweis der Schwäche und Armuth, für jene eine Quelle der Stärke und des Reichthums. Der Urheber eines Kunstwerks geht völlig auf in dem Ideal, das ihm vorschwebt, nach dessen Verwirklichung er ringt, es erfüllt seine ganze Seele, bildet den Mittelpunkt seines gesammten Denkens und Empfindens, gewinnt für ihn die unmittelbare Gewißheit eines religiösen Dogmas; denn nur aus dem unerschütterlichen Glauben an die alleinseligmachende Wahrheit seines Strebens schöpft er Kraft und Begeisterung. Was aber die Großen gesprochen, das trugen im betäubenden Chor die Kleinen umher. „Zwar ein Talent, doch kein Charakter“ wurde auch gegenüber Meyerbeer zum landläufigen Schlagwort. Seine Werke weidlich zu schmähen, auf ihn als auf den Priester des goldenen Kalbes mit tugendhafter Entrüstung hinzuweisen, galt für ein Zeichen künstlerischer Gesinnungstüchtigkeit. Weil er den

lutherischen Choral als ein Mittel dramatischer Charakteristik verwandt, war er des Tempelraubes schuldig; weil bei seinem Schaffen die Reflexion als kluge Bundesgenossin der Phantasie überall zur Seite ging, sollten seine Partituren nichts enthalten wie die schlau berechneten Gaukeleien effectsüchtiger Virtuosität, und weil er stets, wie sehr sich auch die Lorbeeren auf seinem Haupte häuften, mit ängstlicher Behutsamkeit, scheuer Vorsicht und zögernder Geduld zur Veröffentlichung seiner Arbeiten grade den günstigsten Schauplatz und Zeitpunkt gewählt, verdankte er allen Glanz seines Namens den vereinigten Anstrengungen der Sänger, Maschinisten und der erkauften oder erschmeichelten Reclame. Mehr und mehr sind inzwischen an die Stelle des erbitterten Gezänks herüber und hinüber leidenschaftlose Würdigung und vorurtheilsfreie Erkenntnis getreten. In klaren, festen Zügen liegt vor dem Blick der Gegenwart das geistige Bild des Componisten, die Geschichte hat ihr ernstes, stilles Werk an ihm vollbracht, in seiner Persönlichkeit das Wesen vom leeren Schein, das Bleibende und Gediegene vom Aeußerlichen und Hinfälligen geschieden.

Das Leben Meyerbeers zerfällt wie das so vieler seiner Berufsgenossen in die drei Perioden der Lehr-, Wander- und Meisterjahre. Wenn in dem Entwickelungsgang des einen oder andren unsrer hervorragenden Musiker der mittlere Abschnitt fehlt, so liegt darin eine specifische Eigenthümlichkeit, der zugleich eine besondere Abgeschlossenheit des Wesens gewöhnlich entspricht. Man denke z. B. an Sebastian Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, deren Dasein von der Wiege bis zum Grabe fast ohne jeden Wechsel in demselben äußerlich eng gezogenen Kreise verlief. Bei Weitem die meisten Tondichter haben, wie Händel, Gluck, Mozart, Mendelssohn, einmal freigesprochen vom Zwang der Schule, schon in ihrer

Jugend vieler Menschen Städte gesehen, auf weiten wechselvollen Wanderungen in den verschiedensten Berührungen mit der Welt einen reichen Schatz von Eindrücken, Anregungen und Erfahrungen gesammelt, der ihnen, namentlich wenn sie zum Schauplatz ihres Wirkens die Bühne gewählt, später tausendfach zugute kam. Jakob Beer, der älteste Sohn eines israelitischen Banquiers, wurde in Berlin am 5. September 1791 geboren. Während die amtlichen Register der Synagoge an der Richtigkeit des Datums keinen Zweifel gestatten, verlegte er selbst seinen Geburtstag ins Jahr 1794, ein Irrthum, der in die musikalischen Encyklopädien überging und in die Jugendgeschichte keine geringe Verwirrung gebracht hat. Gemäß der letztwilligen Verfügung eines Verwandten, dessen stattliches Vermögen ihm zufiel, soll Meyerbeer seinem Familiennamen den des Erblassers beigefügt haben, und während seines Aufenthaltes in Italien verwandelte sich Jakob in Giacomo. In der zweiten Hälfte des achtzehnten und im Anfang dieses Jahrhunderts thaten sich in Berlin einige jüdische Familien durch Gastlichkeit, leichte und freundliche Formen des Umgangs wie durch rege Theilnahme an den idealen Interessen hervor. Die Salons von Henriette Herz und Rahel Levin waren Sammelplätze der gebildetsten Gesellschaft, und auch die Empfangszimmer des reichen Banquiers Beer pflegten zu vereinigen, was nur die Stadt an wissenschaftlichen und künstlerischen Größen besaß. Karl Maria von Weber, mehrfach Gast des Beer'schen Hauses, gedenkt in seinen Briefen wiederholt des anziehenden Verkehrs, der ihn dort umgab. Die Kreise, in denen Meyerbeer aufwuchs, konnten nicht ohne den günstigsten Einfluß auf ihn bleiben. Noch zwei seiner Brüder haben sich später auf dem geistigen Gebiet versucht, Michael Beer, der Dichter des Paria und des Struensee, und Wilhelm Beer, als eif-

riger Freund astronomischer Studien. Keine Anlage pflegt sich bekanntlich so früh zu verrathen wie die musikalische. Als die kleinen Hände noch keine Sexte spannen konnten, spielten sie bereits jede Melodie auf dem Klaviere nach und fügten aus eigenen Mitteln die begleitende Harmonie hinzu. Mit Stolz und Freude gewahrten die Eltern die Regungen eines Talentes, das zu hegen und zu fördern sie sich zur Lebensaufgabe machten. Ihr Vermögen wie ihre geselligen Verbindungen leisteten ihnen dabei trefflichen Vorschub. Der erste Klavierlehrer des Knaben war der böhmische Pianist Lauska. Auch Clementi, der berühmteste Virtuose der damaligen Zeit, der auf einer Kunstreise durch Deutschland mehrere Monate in Berlin verweilte, erwies ihm die Gunst, ihn unter die enge Zahl seiner Schüler aufzunehmen. 1801 hatte das zehnjährige Wunderkind schon die ersten Lorbeeren im Concertsaal gepflückt. Von seinen staunenswerthen Leistungen berichtet die Selbstbiographie Spohrs, der 1804 nach Berlin kam. Die Composition sollte Meyerbeer unter der Leitung Zelters studiren, seine große Reizbarkeit konnte sich aber nicht in die kurz angebundene Weise des barschen Meisters finden, er zog die weniger rauhe Schule Bernhard Anselm Webers, des Dirigenten der königlichen Oper, vor. Der Letztere, ein enthusiastischer Verehrer Glucks, besaß eine genaue Kenntnis des dramatischen Stils und der gesangmäßigen Stimmführung, er war mit der eigenthümlichen Natur sämmtlicher Instrumente vertraut, aber vom Contrapunkt, dieser unentbehrlichen Grundlage aller musikalischen Erziehung — weil er der Phantasie die Herrschaft über die gesammte Technik zu eigen giebt und so ihr Wollen und Können nach jeder Richtung hin stärkt, läutert und schmeidigt — verstand er so gut wie nichts. Bald sollte der Schüler dieses Mangels inne werden. Eine von ihm, dessen Eifer

stets der Unterweisung weit voraneilte, aus eigenem Antrieb gefertigte Fuge hielt Weber für ein Meisterwerk und sandte sie als eine Frucht, die lediglich seine emsige Sorgfalt gezeitigt, dem Abt Vogler. Statt des erwarteten Glückwunsches traf aber von Darmstadt, wo der berühmte Theoretiker und Componist wohnte, eine lange Abhandlung ein. In ihr wurden zuerst die allgemeinen Regeln des Contrapunktes entwickelt, weiterhin folgte unter der Ueberschrift „die Fuge des Schülers“ eine eingehende Kritik des vorgelegten Exercitiums, endlich gab eine Arbeit Voglers über dasselbe Thema, die den Titel „die Fuge des Meisters“ trug, dem Ganzen den Abschluß. Mit raschem Verständnis begriff Meyerbeer, wohin er sich zu wenden habe, er eilte nach Darmstadt und wurde dort mit offenen Armen aufgenommen. Der Lehrer, den er sich gewählt, vereinigte mit einer bei den Musikern der damaligen Zeit seltenen allgemeinen Bildung nicht unansehnliche, allerdings mehr durch Vielseitigkeit als durch Gediegenheit imponirende, künstlerische Kenntnisse und Fertigkeiten, endlich einen höchst beweglichen, stets auf Neuerungen sinnenden Geist. Er galt nicht allein als Autorität in Allem, was zur Theorie gehört, sondern war auch weit und breit als Orgelspieler gefeiert, und unter den Componisten jener Periode nahm er nach der Meinung der Mitlebenden eine der ersten Stellen ein. Seine Oper „Samori“ hatte in Wien 1804 einen glänzenden Erfolg davongetragen, während man anderthalb Jahre später den für dasselbe Theater geschriebenen Fidelio kühl zurückgewiesen. Schwerer noch fiel ins Gewicht, daß Vogler in hohem Grade die Fähigkeit besaß, jugendliche Gemüther an sich zu fesseln und sie für die Kunst mit der Begeisterung zu erfüllen, die in seinem aus ziemlich bunten Elementen zusammengesetzten Wesen einen der schönsten Züge bildet. Ein achtzehnjähriger Jüngling

betrat Meyerbeer das Haus des neuen Lehrers, um unter dessen Augen zwei Jahre mit ausdauerndem Fleiß den musikalischen Studien obzuliegen. Das Zeugnis der Reife erwarb er sich durch seine geistlichen Gesänge von Klopstock für vier Singstimmen, ferner durch ein Oratorium „Gott und die Natur", das in der Berliner Singakademie mit Beifall aufgeführt wurde und ihm den Titel eines großherzoglich hessischen Hofcomponisten einbrachte. Ueber sein Leben in Darmstadt und seinen Verkehr mit zwei älteren Commilitonen, Gänsbacher und Karl Maria von Weber, theilt die Biographie des Letzteren einige Einzelheiten mit. Er war der Stolz und die Freude seines Lehrers, der ihn bald wie seinen Sohn liebte. Wochenlang zog er sich oft in die einsame Arbeitsstube zurück, um am Klavier zu üben oder eine Composition zu Ende zu bringen, oder um die Werke der Meister zu studiren, die in wohlgeordneten Reihen die Wände bedeckten. Seine reichhaltige Bibliothek, damals noch ein kostspieliger Luxus, eröffnete ihm den Weg zu allen Schätzen der Vergangenheit und er wurde nicht müde, an ihnen das eigene Vermögen zu kräftigen. Schon sehr früh gewann er auf solche Weise eine klare Einsicht in den musikalischen Stil der verschiedenen Völker und Zeiten. Sein rascher Blick war ebenso bewunderungswürdig wie sein Gedächtnis, das jeden empfangenen Eindruck treu bewahrte. Dazu kam eine unbegrenzte Gabe der geistigen Aneignung, die seltene Fähigkeit, Alles, was von außen an ihn herantrat, in lebendigen inneren Besitz umzuwandeln. Im Primavistaspielen und Partiturenlesen war er ergrauten Praktikern überlegen. Zwischen ihm und Karl Maria von Weber kam es zu einem engen, kameradschaftlichen Verhältnis, das durch die gegenseitige Aneiferung, den fruchtbringenden Austausch künstlerischer Erfahrungen gediegenen Inhalt empfing. Wenn sie bis tief in die Nacht

über Fragen der Theorie verhandelten oder im Improvisiren einander zu übertreffen suchten, pries sich der alte Lehrer, der mit gespannter Aufmerksamkeit ihrem Treiben zuschaute, glücklich, zwei solche Schüler zu haben. Seine frohe Rührung brach dann wohl in die Worte aus: „Oh, wenn ich hätte von der Welt gehen sollen, ehe ich diese Beiden ausgebildet, welches Wehe würde ich empfunden haben. Es ruht etwas in mir, das ich nicht herausrufen konnte, diese Beiden werden es thun!"

Eine 1812 unternommene Kunstreise führte Meyerbeer zunächst nach München, wo seine erste Oper „Jephthas Gelübde" zur Darstellung gelangte. Das Werk scheiterte theils an dem biblischen Stoff, noch mehr an dem herben scholastischen Stil der Musik. Karl Maria von Weber will indessen in der Partitur manche Blüthe des Talentes entdeckt haben. Die Erfolge, nach denen der Operncomponist umsonst trachtete, sollten in reichem Maße dem Klaviervirtuosen zu Theil werden. Als solcher trat Meyerbeer mit außerordentlichem Beifall auch in Wien auf, wo er die persönliche Bekanntschaft Hummels und Beethovens machte. Jener galt den Zeitgenossen für den größten unter sämmtlichen Pianisten. Mit welcher gespannten Aufmerksamkeit seinem Spiele der junge, ebenso ehrgeizige wie gelehrige Berufsgenosse gelauscht, mag man sich vorstellen. Gern erzählte Beethoven von einer Aufführung seines symphonischen Tongemäldes „Wellingtons Sieg bei Vittoria", in welcher Hummel die Orchesterartillerie commandirte, Moscheles die Becken, Meyerbeer die große Trommel schlug. Ueber diesen that der Meister in einem Gespräch mit Tomaschek die denkwürdige Aeußerung: „Ha! ha! ha! Ich war gar nicht mit ihm zufrieden, er kam immer zu spät, so daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Es ist nichts mit ihm; er hat keinen Muth, zur rechten Zeit

dareinzuschlagen.“ Muthige Entschlossenheit, fröhliches Selbstvertrauen sind in der That Meyerbeer stets versagt geblieben. Dieser Mangel hatte jedoch zur Kehrseite eine Zähigkeit des Willens, die mit unermüdlicher Ausdauer das einmal ins Auge gefaßte Ziel verfolgte. Kein Componist hat ein größeres Maß geduldigen Fleißes auf seine Partituren gewandt, an ihnen emsiger geändert, gebessert, gefeilt, aber auch keiner mehr gezittert, sobald sie den langen, mühseligen Weg aus der stillen Arbeitsstube in das Gewühl der Welt angetreten. Als der Ruhm seines Namens bereits weit und breit widerhallte, befiel ihn stets eine unüberwindliche Bangigkeit, so oft es galt, seine Opern auf einem neuen Schauplatz zur Darstellung zu bringen, vor ein Publikum zu treten, das sich noch nicht ausgesprochen, oder die Ausführung Kräften anzuvertrauen, die nicht schon für sich allein den Erfolg verbürgten. Unliebsame Urtheile, von welcher Seite sie auch kommen mochten, bekümmerten ihn tief und es fehlte nicht an schreibenden Lohnbedienten und literarischen Straßenräubern, die aufs Nachdrücklichste die zaghafte, reizbare Natur des Tondichters ausbeuteten. Er pflegte die Reclame keineswegs von der Hand zu weisen, daß es aber der von ihr angezündeten Strohfeuer nicht bedurft hätte, wer wollte darüber jetzt noch streiten. Die Triumphe, die Meyerbeer im Concertsaale feierte, dankte er nicht allein der Virtuosität seines Klavierspiels, sondern zugleich auch dem Charakter seiner Compositionen. Er hat diese leider nie veröffentlicht, sie selbst und der Beifall, den sie einst gefunden, wurden ihm später gleichgiltig, denn nach seiner Rückkehr zum Theater ist er nie wieder am Concertflügel erschienen. Wie sich vermuthen läßt, verdankten sie ihre Wirkung derselben gefälligen Eleganz des Stils, den prickelnden Würzen des Ausdrucks, durch welche so manche unter den kleineren Gesangs-

werken unsren musikalischen Salons besonders werth geworden. Man denke z. B. an den „Mönch", der noch immer im Repertoire der Baßstimmen einen bevorzugten Platz behauptet, an das zierliche „Mailied", an das graziöse „Du holdes Fischermädchen", an das kokette Duett La grand'-mère.

Der concertirende Künstler hatte inzwischen die Bühne keineswegs aus dem Auge verloren, eine komische Oper „Alimelek oder die beiden Kalifen", auch „Wirth und Gast", brachte er 1814 in Stuttgart und Wien zur Aufführung, sie theilte indessen das Schicksal des ersten dramatischen Versuchs. Man fand den Stil nicht gesangmäßig, die Partitur arm an melodischem Reiz, den Ausdruck schwerfällig und gesucht. Nur in Prag und Dresden, wo sich Karl Maria von Weber mit Wort und That der Arbeit des Jugendgenossen eifrig annahm, war ihr ein freundlicheres Los beschieden. Einen neuen Gönner hatte sich aber Meyerbeer trotz seines Fiasco in Wien erworben. Der alte Hofcapellmeister Salieri — heutzutage weit bekannter durch die gehässige Rolle, die er in Mozarts Leben gespielt, als durch seine ehedem gefeierten Opern — tröstete den jungen Componisten wegen des Miserfolgs und sagte ihm viel Verbindliches über die Eigenthümlichkeit seines Talentes, das nur noch nicht gelernt habe, sich in die der Bühne angemessenen Formen zu fügen. In Italien, der Heimat des bel canto, werde er bald dazu gelangen. Bevor Meyerbeer dem Rathe Folge leistete, drängte es ihn, erst noch aus unmittelbarer Nähe das Musikleben derjenigen Stadt sich zu betrachten, die später der Schauplatz seiner glänzendsten Triumphe werden sollte. Er ging nach Paris, das ihn beinah ein Jahr festhielt, und von da 1816 nach Venedig, wo er den Tancred kennen lernte. Eine ganz neue Richtung gab aber die Berührung mit diesem Werke dem fügsamen, unausgesetzt beobachtenden, alle eingesammelten

Erfahrungen verwerthenden Wesen des Künstlers, das jetzt in die zweite Phase seiner Entwickelung trat. Dem plötzlichen Glaubenswechsel, von welchem bald die Arbeiten des Componisten lautes Zeugnis ablegten, soll gewiß nicht das Wort geredet werden. Die Billigkeit gebietet jedoch, daran zu erinnern, daß die Rossini'sche Oper grade in der üppigsten Jugendblüthe stand, ihr Frühlingshauch die Luft rings umher erfüllte, daß sie Jeden, der einmal in ihrem berauschenden Dunstkreis geathmet, mit ihrem Zauber umfing. Auch Spohr weilte zu jener Zeit in Italien und selbst auf ihn, den echt deutschen Musiker, übte der genius loci seine Macht, in der Partitur von „Zemire und Azor" gewahrt man die deutlichen Spuren. Meyerbeer fühlte sich rasch heimisch auf dem neuen Boden, den ihm die italienische Bühne erschlossen. Weit weg warf er den Ballast scholastischer Tongelehrsamkeit, um mit seinem gesammten Denken und Empfinden sich einzutauchen in den weichen, schmelzenden Wohllaut, von dem die Rossini'sche Melodie überqoll. Die Manier des Vorbildes hatte er sich schnell in dem Grade angeeignet, daß in den Arbeiten, die unter solchem Einfluß entstanden, das italienische Publikum Geist von seinem Geist und Blut von seinem Blut zu erkennen glaubte, ihnen kaum minder zujubelte, als den originalen Schöpfungen seines jüngsten Lieblings. Romilda e Costanza, Semiramide riconosciuta, Emma di Resburgo, Margherita d'Anjou, L'esule di Granada sind die Titel der Opern, die von 1818—1823 in Padua, Turin, Mailand, Venedig und andren italienischen Städten alle stelle gingen. Emma gelangte auch auf der Berliner Hofbühne zur Darstellung, brachte es aber dort nur zu einem künstlichen Achtungs-Erfolge. Um dieselbe Zeit wurde für das Königsstädtische Theater ein deutsches Singspiel, „Das Brandenburger Thor", geschrieben, das nie zur Aufführung

kam. Ihren Abschluß fand die italienische Periode des Componisten in dem 1824 vollendeten Crociato, der dem Namen seines Urhebers auch in Deutschland und Frankreich unter den Celebritäten der damaligen Zeit eine Stelle gewann. Kenner der Partitur versichern, daß hier bereits aus der Rossini'schen Umhüllung jene specifische Individualität hervorblicke, die später in Robert und in den Hugenotten zu voller Entfaltung gelangte. Zu den Bühnen, welche dem Crociato ihr Repertoire geöffnet, gehörte auch die Italienische Oper in Paris, und der abermalige Aufenthalt in der französischen Hauptstadt sollte einen neuen Wendepunkt in dem an den mannigfaltigsten Wandlungen so reichen Bildungsgang des Tondichters vorbereiten.

Zwischen Meyerbeers letzter italienischen und erster französischen Oper liegt ein Zeitraum von sechs Jahren. Diese auffallend lange Pause in dem Schaffen des arbeitsamen Meisters erklärt sich theils aus einer Reihe äußerer Ereignisse, aus seiner Verheirathung und dem Verlust mehrerer Kinder, namentlich aber auch aus dem Gährungs- und Läuterungsproceß, der sich in seinem Wesen vollzog. Im Juli 1830 wurde die fertige Partitur von Robert le diable bei der Großen Oper in Paris eingereicht. Die Proben sollten eben beginnen, als die Revolution ausbrach. An die Stelle der königlichen Verwaltung trat eine Privatdirection, welche die Aufführung als eine von ihrer Vorgängerin überkommene lästige Erbschaft betrachtete und sie bis zum November des folgenden Jahres hinausschob. Es fehlte nicht an Stimmen, die ein vollständiges Fiasco prophezeiten, und ebenso wenig an Intriguen, die ein solches vorzubereiten suchten. Aber gleich der erste Abend entschied endgiltig über das Schicksal des Werkes. Mit goldenen Buchstaben ist der 22. November 1831 in die Annalen der Großen Oper eingeschrieben,

denn für sie begannen mit ihm die Zehntausend-Franken-Einnahmen. Eine Wiederholung drängte die andre und Rossini und Auber theilten von nun an ihre Herrschaft im Gebiet des gesungenen Dramas mit einem dritten Genossen. Bis auf den heutigen Tag hat Robert in Paris über fünfhundert Aufführungen erlebt. Für mehr als ein bankerottes Theaterunternehmen ist er der Retter in der Noth geworden. In allen Zungen erklang: „Ja, das Gold ist nur Chimäre" und „Robert, mein Geliebter." Wie das Werk auf sämmtlichen größeren Bühnen Frankreichs, Englands, Italiens, Deutschlands eine Stelle sich gewann, so trug es den Ruhm seines Autors nach den Vereinigten Staaten, Westindien, Australien. In New-Orleans gaben es zwei Gesellschaften monatelang um die Wette. Die günstigste Constellation fand Meyerbeer vor, als er den Schauplatz der Großen Oper betrat. Auf dem Gipfel des Glücks und des Beifalls hatte Rossini allem weiteren Schaffen entsagt. Zu seinem unmittelbaren Erben schien zunächst Auber berufen, dessen Stumme Arm in Arm mit Tell von Paris aus ihren Triumphzug durch die Welt gemacht. Aber trotz alles Aufwandes an Geist und Anmuth, mit welchem das Talent des Componisten die Partitur ausgestattet, konnten wir uns doch nicht verhehlen, daß seine wahre Heimat die komische Oper ist. Zu ihr kehrte er auch zurück, um ihr weiterhin fast seine gesammte Zeit und Kraft zu widmen. Meyerbeer eroberte sich neben den erlauchten Vorgängern nur deshalb so rasch seinen Platz, weil er in „Robert" der großen Oper ein neues Element zugeführt. Zum ersten Male trug er nach Frankreich einen Hauch jener Romantik, die grade damals in dem Vaterland des Tondichters sämmtliche Gebiete der Kunst beherrschte und in den Werken Spohrs und Webers ihren reinsten musikalischen Ausdruck gefunden. Reiche Ernten brachte er aus dem Gebiete

heim, das sie erschlossen. Namentlich in der Behandlung des Dämonischen und Phantastischen übten Spohrs Faust und Webers Freischütz unverkennbaren Einfluß auf Robert. In der Wolfsschlucht ist der verhängnisvolle Zweig gewachsen, den Isabellens Geliebter auf dem Klosterkirchhof pflückt. Gemäß den kosmopolitischen Tendenzen des Werks trat an die Stelle der wilden Jagd und des übrigen nordischen Spuks allerhand erotisches Zauberwesen. Eine ähnliche Umwandlung erfuhr die ihrem Ursprung nach durchaus deutsche Gestalt des Teufels. Das echte Kind unsrer Volksphantasie mußte sich zu salonmäßigen Manieren bequemen. Der ihm in seiner Heimat anhaftende Schwefelgeruch verschwand unter dem Patschuli- und Esbouquetduft der Sentimentalität. In der Reihe der Meyerbeer'schen Werke ist Robert das erste, welches die aus den verschiedensten Bildungselementen zusammengesetzte künstlerische Persönlichkeit seines Urhebers vollständig widerspiegelt. Wie es zu den Schöpfungen der deutschen Romantik in engen Beziehungen steht, wie wir in ihm ein paar getrocknete Blätter von jener blauen Blume wiederfinden, die unsre nationalen Tondichter mit solcher Liebe gehegt und gepflegt, so zeigt es auf der andren Seite die vielfältigsten Berührungspunkte mit der italienischen und französischen Oper. Tausendfache Frucht trug nun dem Componisten die Rossini'sche Schule, die ihn so lange festgehalten. Was ihm in den Arbeiten der vorangegangenen Periode als höchster Zweck gegolten, wurde ihm jetzt zum gefügigen Mittel. Vertraut mit allen Geheimnissen der Gesangstechnik, vermochte er dem auszusprechenden Inhalt den vollen Reiz der sinnlichen Erscheinung zu leihen. Der Bekanntschaft mit der französischen Bühne verdankt er endlich den dramatischen Sauerstoff, der die Musik erfüllt und durchdringt. Wer den Werth einer Oper lediglich nach dem Reichthum melodischer

Erfindung abschätzt, wird Robert in der That unter den Schöpfungen Meyerbeers den Preis zuerkennen, denn mit seinen frischesten Gesangsblüthen hat er die Häupter der Alice, der Isabelle, des Raimbaud bekränzt. Diese Vorzüge vermögen indessen, wenigstens der deutschen Empfindungsweise, keinen Ersatz zu leisten für die Mängel und Gebrechen des Libretto, deren Mitschuld natürlich die Musik trägt, für die Zerfahrenheit der Charaktere, die abenteuerliche Mischung von Romantik und Liederlichkeit, Sentimentalität und Teufelei. Wie berichtet wird, war Robert zuerst für die Komische Oper in Paris bestimmt, weil aber deren Personal den Erwartungen des Componisten nicht entsprach, erhielt das Werk nachträglich seine jetzige Gestalt. Ohne alle Gewaltsamkeiten ging es bei der späteren Umbildung nicht ab, sie treten in der gänzlichen Haltungslosigkeit des mühselig zusammengestückten und geflickten Textes, desgleichen aber auch in dem buntscheckigen Wesen der Partitur deutlich zu Tage.

Seinen Gipfelpunkt erreichte Meyerbeers Schaffen in den „Hugenotten", die nach einem Zwischenraum von fünf Jahren den 21. Februar 1836 dem Robert folgten. In ihnen stellt sich uns der erschöpfendste Ausdruck, der innere Abschluß der großen historischen Oper dar, derjenigen Gattung des musikalischen Dramas, zu welcher die gesammte künstlerische Entwickelung hindrängte. Dem von Scribe verfaßten Libretto liegt eine Erzählung Prosper Merimées zu Grunde. Während in Robert das verschwimmende Halbdunkel der Romantik das Localcolorit bildet, breitet sich in der Tragödie der Bartholomäusnacht die bunteste Mannigfaltigkeit der Farben und Gestalten aus. Keineswegs läßt uns der Componist in Zweifel, daß seine St. Bris, Raoul, Nevers jenem Ritterthum angehören, das noch gar nicht lange die Eisenrüstung abgelegt, die rauhen Sitten mit den

geschmeidigen Formen galanter Courtoisie vertauscht hatte. Der süße, berauschende Vanilleduft, der sich über die Königin und ihre gesammte Umgebung ergießt, ist stets da heimisch, wo Schönheit mit Leichtfertigkeit die Herrschaft theilt. Wie diese ganze Welt an die altfranzösischen Liebeshöfe erinnert, so mischt sich in die Werbung der Cavaliere ein leiser Nachhall aus dem verklungenen Gesang der Troubadoure, den Webers Euryanthe zu neuem Leben erweckt. Eine Fülle individuellster Bilder, an denen das weit in den Beginn der neueren Zeit hineinragende Mittelalter so reich gewesen, entfaltet der dritte Act. Was hier im phantastischen Wechsel der Erscheinungen an dem Sinn vorüberzieht, ist nichts Andres, als Victor Hugos „Notre Dame de Paris" in Töne übersetzt. Bei der Schwerterweihe taucht die Musik die Waffen der Verschworenen in das ätzendste aller Gifte, welches die vereinigten Dämonen des Religions- und des Bürgerkriegs in den Gemüthern der Menschen erzeugen. Während auf solche Weise die Tonsprache mit klugem Verständnis und regster Theilnahme der Handlung durch allen Wechsel der Situation folgt, begegnen uns in der Reihe der Personen auch zwei Gebilde von idealerem Gehalt: die wie in Erz gegossene Gestalt des Marcel, mit der Bibel in der einen, dem Schwert in der andren Hand, und neben ihm der lebensvollste Frauencharakter, den die moderne große Oper geschaffen, Valentine, um deren Herz sich die feindlichsten Leidenschaften streiten, die aus dem stillen Gottesfrieden, mit dem Natur und Sitte das weibliche Wesen umgeben, in das wildeste Kampfgetümmel hineingerissen wird. Das Duett im dritten Act gehört zu dem Innigsten, was überhaupt aus dem Munde eines nachklassischen Meisters erklungen. Ehe es zur Aufführung der Hugenotten kam, hatte sich das folgende Vorspiel hinter den Coulissen zugetragen. Zwischen

der Direction und dem Componisten war eine Conventionalstrafe von dreißigtausend Franken stipulirt worden, falls der Letztere nicht zu einem bestimmten Termin die fertige Partitur abliefern sollte. Als der Tag erschien, forderte der im Aendern und Bessern Unermüdliche einen Aufschub von sechs Monaten, und da man auf sein Verlangen nicht einging, zahlte er, ohne sich zu besinnen, die versprochene Summe. Er erhielt sie nachträglich zurück, weil die Große Oper seiner nicht entbehren konnte.

Im Jahre 1842 wurde Meyerbeer als Nachfolger Spontinis zum preußischen Generalmusikdirector ernannt. Auf das damit verbundene Einkommen verzichtete er zum Besten der Capelle. Seine Stellung trug fast ganz den Charakter eines Ehrenamtes, sie fesselte ihn so wenig, daß er seine Zeit zwischen Berlin und Paris theilen konnte; beide Städte dürfen gleichen Anspruch erheben, ihn unter ihre Bürger gezählt zu haben. Nur in den ersten Jahren nach seiner Berufung erschien er häufiger im Opernhaus an der Spitze des Orchesters. Später beschränkte sich seine praktische Thätigkeit wesentlich auf die Vorbereitung und Leitung der Hofconcerte. Auch eine ganze Reihe von Compositionen, von Festspielen, Fackeltänzen, Hochzeitsgesängen wurden für derartige Gelegenheiten geschrieben. Das erste größere Werk, das dem Verhältnis zum Berliner Hof seine Entstehung verdankt, war „Ein Feldlager in Schlesien“, durch dessen Aufführung am 7. December 1844 das neuerbaute Opernhaus die festliche Weihe empfing. Allerlei anekdotische Züge aus dem Leben Friedrichs des Großen haben den Stoff zu dem von Rellstab verfaßten Libretto geliefert. Dasselbe ist gewiß kein Muster der Gattung, statt eines organisch angelegten und entwickelten Ganzen bot es eine lockere Reihe einzelner Vorgänge und Situationen dem Componisten dar.

Für ihn, den Meister tonmalerischer Charakteristik, wurde indessen dieser Mangel durch die scharfe, räumliche und zeitliche Begrenzung des Gegenstandes, durch sein stark hervorgehobenes Localcolorit mehr als aufgewogen. Welchen Farbenreichthum verhießen nicht der Musik die buntbewegten Bilder aus dem Lagerleben, das lustige Wortgezänk militärischer Eifersucht, endlich die sieggewohnten Schaaren unter der Geleitschaft von drei gleichzeitig erklingenden Marschweisen gegen den Feind aufbrechend! In der That ergriff Meyerbeer die Aufgabe mit der ganzen Kraft und Frische seines Talentes. Keckster Humor frohlockt in den beiden Soldatenliedern. Das eine wie das andre spiegelt aufs Ueberzeugendste das innerste Wesen der Waffengattung wider, der es zugeeignet ist. Bei diesen Tönen sagt sich der Hörer: ja wohl, das sind sie leibhaftig, hier die tollkühnen Zietenhusaren, dort die steifen, gravitätischen Grenadiere. Treffer der Partitur sind ferner das an einen ähnlichen Satz in Spontinis Cortez gemahnende Chorrecitativ „Gefangen" und das wuchtige Finale mit den einander ablösenden und kreuzenden Marschmelodien. Im Vergleich mit dem zweiten Act wollen freilich die beiden übrigen wenig bedeuten, aber ganz leer geht auch in ihnen das Ohr nicht aus. Mancherlei zierliche Klein- und Feinarbeit des Ausdrucks enthält der erste, eine auf die geschmeidigsten Künste der Bravour zählende Arie der dritte. Selbst dem an sich die gesammte Handlung lähmenden Misstand, daß der theatralischen Etikette gemäß der königliche Held nur hinter den Coulissen sich vernehmbar machen durfte, hat der erfinderische Tondichter manchen Vortheil abgewonnen. Das Werk beginnt im Charakter der komischen Oper, gestattet darum auch dem gesprochenen Dialog breiten Raum. Im zweiten Act nimmt es einen Anlauf auf den großen dramatischen Stil, während der dritte zu der früher ange-

schlagenen Weise zurückkehrt. Wir müssen auf jeden einheitlicheren Gesammteindruck verzichten. Der Zerfahrenheit des Textes entspricht die Buntscheckigkeit der Musik. Die weibliche Hauptrolle war Jenny Lind zugeeignet, deren künstlerische Individualität denn auch in jener sich deutlich abspiegelt. Vermochte die Oper, abgesehen von der Berliner Bühne, nirgends festen Fuß zu fassen, so lag der Grund in den hier überall so absichtsvoll zur Schau getragenen preußischen Nationalfarben. Meyerbeer war nun aber nicht der Mann, eine Arbeit, die ihn Kraft, Mühe und Zeit gekostet, mit stiller Entsagung beiseite zu legen und lediglich durch die Seligkeit des Schaffens sich belohnt zu halten. Er benutzte deshalb später die Partitur als Fundgrube für die zunächst dem Pariser Publikum gewidmete Etoile du Nord. Dieser gab er das Feldlager zur Plünderung preis; was irgendwie brauchbar schien, ging in sie über. Preußische Märsche spielen russischen Regimentern auf, und der Zar muß zur Flöte Friedrichs des Großen greifen. Daß der Componist dennoch an diesem musikalisch-dramatischen Widersinn keinen Anstoß genommen, drückt allerdings seinem künstlerischen Gewissen einen Makel auf, den keine Hand zu beschönigen oder wegzuwischen versuchen soll.

Im Jahre 1846 entstand die Musik zum „Struensee“. Daß die Michael Beer'sche Tragödie, dies blutlose Schattenbild des klassischen Idealismus, bis auf den heutigen Tag einen Platz im Repertoire des Berliner Schauspiels einnimmt, verdankt sie dem Festschmuck der Töne, den die Hand des Bruders über ein ihm persönlich theures Vermächtnis hingestreut. Meyerbeer hatte es dabei keineswegs auf ein aus der Fülle seines Reichthums rasch hingeworfenes Almosen abgesehen, Alles verräth vielmehr, daß er mit gesammelter Kraft, dem vollen Aufgebot seiner beweglichen Phantasie zu

Werke gegangen. Gleich die Ouvertüre, die ausgedehnteste und formell abgerundetste unter seinen Orchesterarbeiten, weist deutlich darauf hin, daß es sich hier nicht um Kleines handeln sollte. Während man ihm so oft vorgeworfen, sein Vermögen reiche nicht über das buntscheckige Flickwerk der modernen großen Oper hinaus, wollte er sich gegenüber dem strengen Areopag der deutschen Musiker als den würdigen Schüler unsrer vaterländischen Meister, als vertraut mit dem edlen Bau des klassischen Orchesterstils legitimiren. Aber grade diese Absichtlichkeit, das ängstliche Streben, dem Begehr nach thematischer Entwickelung vollauf Genüge zu thun, bringt in die Tonsprache etwas Unfreies, Mühseliges, Erkünsteltes. Keineswegs vermag uns der Componist darüber zu täuschen, daß sein, auf realistische Handgreiflichkeit gerichtetes, an modulatorischen, harmonischen, rhythmischen, instrumentalen Ueberraschungen unerschöpfliches, aber der inneren Ruhe und Stetigkeit entbehrendes Talent der unausgesetzten Berührung mit einer dramatisch bewegten Handlung bedurfte, daß es vergeblich gerungen, die breiten Proportionen der reinen Musik zu erfüllen. Frischer und kräftiger athmen seine Töne, wo sie nicht mehr beengt durch die anspruchsvolle Größe der Form, in die emsige Charakteristik des Einzelnen sich versenken dürfen. In dem so pikant harmonisirten und instrumentirten dänischen Volkslied, in den Entre-acts, namentlich in der Polonaise mit ihrem vornehmen Gepränge, haben wir den Reiz der Erfindung und nicht minder die kräftige Bestimmtheit des Ausdrucks zu rühmen.

Meyerbeers dritte große Oper, „der Prophet“, wurde in Paris den 16. April 1849 zum ersten Mal aufgeführt. Nicht allein steht hinter dem blutigen Drama der Bartholomäusnacht das Treiben der Wiedertäufer in Münster an Weite der historischen Perspectiven, wie an rein idealem Ge-

halt beträchtlich zurück, das Libretto ist auch mit dem Stoff ungleich leichtfertiger verfahren, hat die Handlung und die Personen mit Willkürlichem und Nebensächlichem belastet, in dem krausen Durcheinander episodischer Elemente den ethischen Grundgedanken des Ganzen oft völlig vergessen. In der Partitur begegnen wir ausgedehnten Strecken, wo der Componist der versiegenden Production durch das Aufgebot des gesammten technischen Apparats, den langjährige Uebung und Erfahrung in seine Hand gegeben, umsonst zu Hilfe zu kommen sucht. Mit mühseliger Beflissenheit heftet sich die Charakteristik an die unbedeutendsten Aeußerlichkeiten, ihre realistische Neigung treibt häufig den Ausdruck bis in die Caricatur. Zwar fehlt es nicht an Stellen, in denen die Erfindung voller und kräftiger quillt, sie sind aber vereinzelt, durch die Kluft zwischen ihnen und allem Uebrigen wird jede Harmonie der Gesammtwirkung vernichtet. Einen solchen Aufschwung erkennen wir z. B. in der Erzählung des Traums, bei der bereits die Geister der kommenden Ereignisse unheilverkündend durch das Orchester schleichen, ferner in der Kirchenscene mit ihrer orientalischen Tempelpracht. Aus dem Munde der Fides, der bei Weitem edelsten Gestalt der Oper, klingt nicht selten die echte Sprache der Empfindung, und doch streckt sie zuletzt gierig ihre Hand nach den eitlen Flittern des Bravourgesanges aus.

Das Feldlager wurde 1854 zu der für Paris bestimmten komischen Oper L'étoile du Nord umgearbeitet. Der deutsche Titel „Nordstern" hat keinen Sinn, er verräth die ganze Gedankenlosigkeit fabrikmäßiger Libretto-Uebersetzung, denn mit dem Stern des Nordens ist Katharina von Rußland gemeint. Eine andre komische Oper, Le pardon de Ploërmel, bei uns gewöhnlich „Dinorah" genannt, erblickte im April 1859 zum ersten Mal das Licht der Lampen. M. Carré

und Jules Barbier sind die Verfasser des unerfreulichen Textbuches einer dramatisirten Dorfgeschichte, deren Heldin, eine junge bretanische Ziegenhirtin, ob der vermeintlichen Untreue ihres Verlobten den Verstand verloren. Ohne Zweifel frommen am meisten der Oper und zumal der komischen, knappe, übersichtliche, von keinen schwer verständlichen Verwickelungen durchsetzte und zerfaserte Stoffe. Wie gut haben sich dabei der Barbier, der Maurer, die Weiße Dame, der Liebestrank gestanden! Allein die Vorgänge, die hier unsre Theilnahme begehren, sind nicht einfach, sondern einfältig. Nothdürftig fristet die kümmerliche Handlung ihr Leben; um drei Acte zu füllen, mußte sie künstlich gereckt und gestreckt, mit ganz äußerlichen, gleichgiltigen Dingen behängt werden. Die meisten Scenen des ersten Acts, der Schattentanz, das Quartett sind im dramatischen Betracht lauter Lückenbüßer. Jeder bedeutsamere psychologische Hintergrund geht diesem traurigen Stelldichein von Herzlosigkeit und Thorheit ab. Die bestrafte Habsucht kann als komisches Motiv dienen, aber bloß Widerwillen flößen uns Hoel und Lorentin ein, die sich auf fremde Kosten bereichern möchten und doch mit heiler Haut davon kommen. Welchen Lohn durfte die Musik von so elenden Wichten erwarten? Eine gemäßere Aufgabe bot ihr die weibliche Hauptgestalt, wäre nur das holde Naturkind, auf das es abgesehen gewesen, nicht durch allerlei fratzenhafte Zuthaten verunziert. Da ist zunächst das vierbeinige Leitmotiv, die aus dem Ballet Esmeralda herübergenommene Ziege. So oft diese über die Scene läuft, schwebt der Zuhörer in schwerer Besorgnis, sie könne einmal aus der Rolle fallen. Von aller lebendigen Creatur gehört auf die Bühne lediglich der Mensch. Und noch weit peinlicheren Eindruck macht ein andres Attribut der Dinorah, ihr Wahnsinn. Bellinis Nachtwandlerin hat offenbar für sie das Mo-

dell abgegeben, allein während jene nur in zwei Scenen geistesabwesend ist, faselt diese durch zwei ganze Acte. Zerrissen ist das Gewebe ihrer Gedanken und Empfindungen, was davon übrig geblieben, gleicht den leichten, losen Fädchen des Spätsommers, die der leiseste Luftzug hin und her trägt. Meyerbeer hat fast bei allen von ihm behandelten Stoffen vor lauter Bäumen den Wald nicht gesehen. In der fieberhaften Jagd nach unberührten Situationen, schlagkräftigen Gegensätzen, packenden Einzelheiten verlor der kluge, findige Meister das Gefühl für den Sinn und Zusammenhang des Ganzen.

Daß die Partitur nicht bloß ein buntes Mosaik geistreicher Züge, sondern auch mehr als eine den Hörer sättigende Nummer enthält, dafür bürgt gewiß schon der Name ihres Autors. Wer sie an dem mit süßem Gesang getränkten Robert oder gar an den Hugenotten, ja selbst am Feldlager, am Propheten mißt, wird zwar das müde, greisenhafte Antlitz, die sprunghafte, mühselige Erfindung, kurz ein beträchtliches Decrescendo im Ganzen und im Einzelnen sicherlich nicht verkennen, aber sie wiegt immerhin ganze Dutzende von Werken auf, die vor und nach ihr auf den Brettern sich getummelt. Zu wirksamer Bethätigung musikalisch-dramatischer Virtuosität gewährt vor Allem die Titelrolle Gelegenheit. Das technische und das seelenmalerische Vermögen der Stimme, deren angeborene und erworbene Vorzüge ins hellste Licht setzend, läßt sie das Gemüth wenigstens nicht ganz leer ausgehen. Freilich überwiegen auch in ihr bei Weitem die blutlosen Schatten der Reflexion die feinen Rechenkünste des geschmeidigen Praktikers. Daß dem gesprochenen Dialog sein altes Heimatsrecht in der komischen Oper gewahrt ist, gereichte dem Componisten zwiefach zum Heil. Er brauchte nicht mitzureden, wo er nichts zu sagen hatte,

durfte nur von solchen Scenen Besitz ergreifen, nach denen er wirkliches Verlangen trug. Wie von selbst ergab sich ferner für jedes einzelne Tonstück die geschlossene Form. Der Hörer spürt immer festen Grund und Boden, gänzlich erspart bleiben ihm jene gallertartig zerfahrenen, zwischen Cantilene und Recitativ stillos hin- und her schwankenden Gebilde, zu denen die Musik nothwendig sich bequemen muß, so oft sie den Versuch macht, das Drama mit Haut und Haaren zu verschlingen. Die allein dem Stoff gemäße Naivetät des Ausdrucks lag aber nicht im Wesen Meyerbeers und sein ganzer übriger Reichthum konnte keinen Ersatz für diesen Grundmangel bieten. Aufs Freigebigste erweist sich die Tonsprache mit harmonischem, rhythmischem, instrumentalem Gewürz. Statt leichtblütiger Unbefangenheit fast durchweg sorgenvollste Absichtlichkeit. Man findet in der Musik alles Andre eher als den Hauch der Wiesen und Wälder, als den Duft des Thymians und der wilden Rosen, von denen der Text erzählt. Sie wirft begehrliche Seitenblicke nach dem verschwenderischen Haushalt der großen Oper. Häufig sind namentlich die Anklänge an die schon damals ihrer Vollendung nahe Afrikanerin. Ruhelos, ängstlich, bekümmert wie die Heldin des Stückes späht in ihm der Meyerbeer'sche Genius nach seinem eigenen Schatten. Von echter, gesunder Heiterkeit, von der Gottesgabe des Humors ist nichts zu gewahren. Je angelegentlicher der Componist um die Gunst der komischen Muse geworben, um so weniger sollte er ihres Segens theilhaftig werden. Keiner darf hoffen, Andre mit seinen Späßen zu ergötzen, dem nicht selber bei ihnen wohl ums Herz ist. Getrost mag sich Meyerbeer auf seinem eigensten Grund und Boden, dem der großen Oper, mit Rossini wie mit Auber messen, versagt blieb ihm aber die lustige Ausgelassenheit des Einen und kaum weniger die schalkhafte An-

muth des Andren. Durch seine Adern rinnt kein einziger Tropfen echten Buffogeblüts, immer straft der gespannte Blick den zum Lächeln zurechtgelegten Mund Lügen. Wäre hier Raum, auf das Einzelne näher einzugehen, so müßten als die werthvollsten Sätze das durch seinen freundlichen melodischen Gehalt und die zierlichen Gruppirungen der Stimmen dem Ohr so gefällige Glöckchen-Terzett am Schluß des ersten Acts und die den dritten einleitenden Gesänge, die Lieder des Jägers, des Mähers, das Duett der beiden Hirten, das Quartett hervorgehoben werden. Im dramatischen Betracht sind diese Stücke müßige Einlagen, sie haben aber etwas von der Morgenfrische der durch das Gewitter erquickten Natur eingesogen. Der Haupttrumpf des zweiten Acts ist der Schattentanz, den man oft genug auch in den Concertprogrammen unsrer Bravoursängerinnen begegnet. Er giebt dem feinfühligeren Hörer Aergernis durch die zudringliche Gewundenheit der Hauptmelodie, den ebenso häßlichen wie koketten Kleinkram der Coloratur, kurz durch den mit Händen zu greifenden Widerspruch, daß der Componist seinem einfachen Dorfkinde den ganzen prahlerischen Flitterstaat putzsüchtiger Primadonnen aufgenöthigt. Seine besondere Bewandtnis hat es mit der wunderlichen, über die Maßen in die Breite gequollenen Ouvertüre, die, den Berlioz'schen symphonischen Dichtungen nachgebildet, Programmmusik der allerverfänglichsten Art enthält. Während die Instrumente auf ihre Weise die Handlung und deren Vorgeschichte erzählen, läßt ein hinter den Coulissen verborgener Chor den endlos wiederholten Ruf: „o heilige Jungfrau" vernehmen.

Meyerbeers letzte Compositionen bestanden in Gelegenheitsarbeiten, zu denen ihm das Schillerjubiläum, die preußische Königskrönung und die zweite Londoner Industrieausstellung den Anlaß geboten. Das höhere Alter wurde ihm

durch schwere körperliche Leiden verbittert, daß er ihnen nicht früher erlag, verdankte er wohl seiner überaus vorsichtig geregelten Lebensweise. Wer an freundlichen Herbst- und Winternachmittagen den Berliner Thiergarten durchstreifte, konnte mit Sicherheit darauf zählen, in einem der einsamsten Baumgänge der äußerlich unscheinbaren, zusammengebeugten Gestalt des greisen Meisters zu begegnen. Für Alles, was mit seiner Kunst zusammenhing, bewahrte er bis zum letzten Augenblicke rege Theilnahme. Er pflegte, die Partitur oder den Klavierauszug in der Hand, sämmtlichen Concerten von irgend welcher Bedeutung beizuwohnen. Ganz besonderes Interesse schenkte er der Gründung und Entwickelung des Berliner Domchors; ihm sind mehrere seiner Arbeiten gewidmet, z. B. ein a capella gesetzter Psalm, ein Vaterunser und ein Hochzeitsgesang. Zur Kirchenmusik war er einst während seiner Lehrjahre beim Abt Vogler in nähere Beziehungen getreten, und eine warme Neigung hat ihr als dem Ideal seiner Jugend der Mann und Greis bewahrt. Was das Leben an Glanz, Ehre und Auszeichnung zu bieten vermag, ist Meyerbeer in verschwenderischer Fülle zu Theil geworden. Die Mächtigen der Erde zogen ihn in ihre Nähe und schmückten ihn mit Orden und Titeln. Allenthalben jauchzten ihm die Massen zu, während die nachdenklicheren Kunstfreunde, mochten sie für oder gegen ihn Partei nehmen, sein Schaffen stets mit gespannter Aufmerksamkeit begleiteten. Im Besitz eines fürstlichen Vermögens, zeigte er sich doch immer bis zum Aeußersten schlicht und prunklos. Während er in Paris die Aufführung seiner von einem Jahr zum andren zurückgehaltenen großen Oper „die Afrikanerin“ oder „Vasco de Gama“ vorbereitete, traf ihn der Tod am Morgen des 2. Mai 1864. Noch auf dem Sterbebett war seine Seele allein von dem Gedanken an das Werk erfüllt. Er glaubte

im Orchester zu stehen und eine Probe zu leiten: „Crescendo, Forte, jetzt Fortissimo, nun Diminuendo, noch mehr Piano, so ist es schön," waren seine letzten Worte. Testamentarischer Bestimmung gemäß wurde Meyerbeers Leiche nach Berlin gebracht und im Beer'schen Erbbegräbnis auf dem israelitischen Kirchhof beigesetzt. Die erste Vorstellung der Afrikanerin fand in Paris am 28. April 1865 statt. Hinsichtlich der Besetzung, Scenirung und Einübung hatte der Dahingeschiedene eine Reihe der genauesten Vorschriften hinterlassen, deren Ausführung sein langjähriger Freund Fetis überwachte. Wie seit jeher die Kinder des Alters dem Vaterherzen besonders theuer gewesen, so verrathen diese bis hinab in alles Einzelne sich erstreckenden Anordnungen das höchste Maß ängstlicher Liebe und Sorgfalt.

Wer die übrigen Werke des Componisten sich bereits zu eigen gemacht, wird aus der Partitur der Afrikanerin schwerlich irgend welchen neuen Beitrag gewinnen. Nicht in der aufsteigenden Linie der Meyerbeer'schen Schöpfungen nimmt sie ihre Stelle ein, sondern wie im Propheten werden wir stets daran erinnert, daß der Gipfel hinter uns liegt, alle Wege zu Thale führen. Was hier geboten, gleicht mehr einer bleichen Herbstblume, als einem sonnigen Kinde des Frühlings; bei dem, der sie gehegt und gewartet, hatte freilich ein Octobertag immer noch mehr zu bedeuten, als bei den meisten Andren der ganze Mai. An Frische und Mannigfaltigkeit der Erfindung hinter Robert und den Hugenotten beträchtlich zurückstehend, verhält sich in vieler Hinsicht die Afrikanerin zu ihren Vorgängern wie die Nachahmung zum Original. Bei einer ganzen Reihe von Nummern kann man mit dem Finger auf die Muster in den älteren Arbeiten deuten. Wie ein Schüler an seinen Meister, so klammert sich hier Meyerbeer an das eigene frühere Schaffen. Eines ins

Andre gerechnet wird der specifische Werth des Werkes dem des Propheten das Gleichgewicht halten. In beiden eine unverkennbare Abnahme des productiven Vermögens, das gleiche mosaikartige Aneinanderfügen von Einzelheiten statt des Gestaltens aus dem Vollen und Ganzen, das nämliche Streben, durch das Aufgebot aller erdenklichen Darstellungsmittel den Mangel schöpferischer Ursprünglichkeit zu verdecken. Wenn aber die Afrikanerin kein ähnlich hervorragendes Gebilde aufzuweisen hat wie die Domscene, so zeigt sie dafür eine reinere Harmonie der Gesammtstimmung; das reife, an die Grenze des Lebens gelangte Alter des Componisten hat hier mildernden, idealisirenden Einfluß auf die Tonsprache geübt. Der Ausdruck erweist sich weit maßvoller und enthaltsamer, er bestürmt und überfällt nicht unsren Sinn mit dem Nervenreiz des Häßlichen. Meyerbeers letzte dramatische Schöpfung beginnt als historische Oper, entschließt sich aber später zur Rückkehr in das alte romantische Land. Nachdem solches geschehen, athmet die Musik in volleren, kräftigeren Zügen, wie wenn sie die Luft der Heimat umwehte. Die letzten beiden Acte sind mehr aus einem Guß als die ersten drei. Schon bevor Pedros Schiffe die Mündung des Tajo verlassen, verschwindet allmählich der feste Boden der Geschichte, und nach der Landung betreten wir ein rein phantastisches Gebiet. Die indischen Besitzungen Selicas liegen am Cap der guten Hoffnung, wir sind also mitten in der Traumwelt der Romantik. Farben zu dem musikalischen Localcolorit der letzten Acte liefert zunächst das Meer, weiterhin die orientalische Scenerie. Von sämmtlichen, im großen dramatischen Ensemblestil angelegten Theilen der Partitur gebührt der Vermählungsfeier Selicas der Preis. In glänzender Weise bethätigt sie das Vermögen ihres Autors, Massen zu führen, eine scheinbar nicht zu überwältigende Fülle des Stoffs in den festen Rahmen

einer einzigen Scene zusammenzufassen, die bunteste Mannigfaltigkeit der Gestalten und Begebenheiten vor uns auszubreiten und doch dabei die einheitliche Grundstimmung zu wahren. Auf ein Seitenstück zur Schwerterweihe in den Hugenotten war es mit dem Finale des ersten Acts abgesehen, das im Klavierauszug zu einem Umfang von 76 Seiten sich ausdehnt. Hier wie dort eine zornige Satyre auf die unheilvollen Anschläge des finstersten Glaubensterrorismus. Der erbitterte Kampf, den in Frankreich während des achtzehnten Jahrhunderts die Philosophie gegen die Kirche geführt, ist seit der Restauration von der Kunst aufgenommen. Sie hat von da an nicht wieder aufgehört, mit ihrem gesammten Rüstzeug, dem schweren wie dem leichten, gegen die ultramontanen Lager zu stürmen. Die lächelnde Muse Aubers, Meyerbeers blechgepanzerte Tonsprache, das gefällige Talent Scribes und die Blutromantik Victor Hugos reichten sich nach dieser Richtung hin zu engster Bundesgenossenschaft die Hände. Derselbe Inhalt nun aber, der in jener gewaltigen Scene der Hugenotten zu ergreifendster Unmittelbarkeit sich verkörpert, starrt in der portugiesischen Staatsrathssitzung der Afrikanerin uns mit dem kalten erloschenen Auge tendenziöser Absichtlichkeit an. Auch das Finale des zweiten Acts zeigt den Componisten in schwerem Kampfe mit seiner Aufgabe. Alle Künsteleien im Klangcolorit wie in der Gruppirung der Stimmen vermochten der Tonsprache über ihr Stocken und Stammeln nicht hinwegzuhelfen. Reiche Gaben hat die Phantasie des Tondichters auf die Eröffnungsnummer des vierten Acts gehäuft. Halb Marsch, halb Tanz, bezeugt sie von Neuem seine Meisterschaft auf diesem Gebiete. Gehört doch auch die Balletmusik im Robert und in den Hugenotten zu dem Zierlichsten und Geistvollsten, was überhaupt die Gattung aufzuweisen hat.

Sehen wir uns nun unter den Trägern der Handlung etwas genauer um, so läßt schon der erste Blick auf das Libretto die hoffnungslose Hinfälligkeit des männlichen Hauptcharakters erkennen, der ursprünglich dem Werk seinen Namen geben sollte. Aus ähnlichem Stoff gebildet wie Robert, ist Vasco gleich schadhaft in seiner Logik wie in seiner Moral, ohne jede Kraft und Consequenz des Wollens und Empfindens, lediglich ein Spielzeug äußeren Beliebens. Zunächst scheint es, als ob der doppelte Siegeskranz eines Columbus und Cortez seiner harrte, aber die Lorbeeren, die der erste Act für ihn zusammenträgt, verzetteln die folgenden in armseligen Liebeshändeln. Jeder weibliche Blick übt auf den für seinen eigenen Ruhm, die Größe Portugals, den Fortschritt der Menschheit begeisterten Idealisten eine magnetische Gewalt, Selicas schwarze Augen finden ihn ebenso wehrlos wie die blauen der Ines. Die, welche ihm den Weg zum Ruhm gezeigt, der er ewige Treue und Dankbarkeit gelobt, giebt er fühllos der Gnade der Nebenbuhlerin preis, dennoch nimmt er später keinen Anstand, aus ihrer Hand das höchste Opfer entsagungsvoller Liebe zu empfangen. Die Frucht seines Glücks wächst an demselben Baum, von dem seine Retterin, die er stumpfsinnig verlassen, den Tod pflückt. Nimmermehr konnte es der Musik gelingen, die Lüge und Unnatur eines solchen Charakters in Wahrheit und Leben umzuwandeln. Gleich bei seinem ersten Erscheinen hat Vasco unsre Theilnahme verscherzt. Wir erwarten einen doppelten Heros des Gedankens und der That, und ein Balletgeschöpf steht vor uns. Statt ritterlicher Grazie eitel Ziererei und windiges Wesen. Auf einen Helden ist es abgesehen, der, wohin sein Blick fällt, eine neue Welt entdeckt und erobert — und dabei diese kurzen tänzelnden Schritte der Musik. Weder die große Arie im vierten Act, noch das folgende Duett, ein

lebensmüder Nachklang der in den Hugenotten ausgesungenen Weise, vermögen unsrem Interesse einen festen Anhalt zu bieten, die Tonsprache erschöpft sich nur in ohnmächtigen Versuchen, einen schon in der Grundlage verkümmerten Charakter nachträglich zu Ehren zu bringen. Enthält auf solche Art die Rolle nichts weiter als eitel Stück- und Flickwerk, so steht die braune Selica ungleich näher unsrem Herzen. Ein wildes Naturkind dürfen wir nicht in ihr suchen, sie treibt im Gegentheil überschwänglichen Gefühlsluxus; taubensanft, thränenreich, nur heroisch im Leiden, Entbehren und Verzeihen ist ihre Liebe. Diese unbegrenzte, bis zur Verleugnung aller weiblichen Würde gesteigerte Hingebung mußte aber einer Tonsprache vollste Theilnahme abgewinnen, die in Folge ihrer einseitigen Richtung auf das Charakteristische sich vornehmlich in der Schilderung extremer Seelenzustände heimisch fühlt. Der künstlerische Schwerpunkt der ganzen Rolle fällt in die Sterbescene. Während aus dem Orchester die tückischen Blüthengeister des Giftbaums aufsteigen, entschwebt den Lippen der verlassenen Königin eine Weise, so rührend entsagungsvoll, so tief eingetaucht in das Weh der Liebe, daß sie mit unwiderstehlichem Zauber das Gemüth umfängt. Wie von weit herabwallenden Trauerflören ist die Melodie umgeben, müde, unstet, Ruhe suchend, schwankt die Modulation hin und her, in den überraschendsten und doch in weich hingegossenen Wendungen wogt die Harmonie auf und nieder. Mit dem Eintritt der Vision verhüllt aber die echte Muse, die noch einmal über den von der Welt scheidenden Künstler sich segnend herabgeneigt, ihr Haupt. Wo sich vor Selicas wirrem Blick der Himmel öffnet, ist er der Musik verschlossen. Eine kaum minder dankbare Aufgabe als die Heldin der Oper bot dem Componisten die Gestalt des Nelusco. Willenlos seiner Königin unterthänig, wie diese

dem Vasco, fletscht er gegen jeden Andren ingrimmig die Zähne. Das Uebermaß opfermuthiger Liebe und die wildeste Energie des Hasses, in derselben Brust vereinigt, das war ein Gegensatz so recht nach dem Herzen unsres Tondichters. Deutlich genug weist übrigens die Romanze von Adamastor, dem König der Wellen, auf ihr Modell in den Hugenotten hin. Die Figur der Ines zeigt wie ihre Doppelgängerinnen in der Stummen und der Jüdin lediglich die schablonenhaften Umrisse der zweiten Liebhaberin. Ihre dramatische Bedeutungslosigkeit vergalt ihr der Componist durch eine reiche Mitgift süßen italienischen Tonspiels. Die lange, eine Periode von fünfundzwanzig Jahren umfassende Entstehungsgeschichte der Afrikanerin ist zur Zeit noch in Dunkel gehüllt, einigermaßen verbürgt sind bloß die folgenden Thatsachen. Zwei Opern des Namens hat Meyerbeer geschrieben. Die Partitur der einen, sie trägt die Bezeichnung „Vecchia Africana“, ruht verschlossen in seinem musikalischen Nachlasse, den testamentarischer Bestimmung gemäß vorläufig keine Hand berühren darf. Schon vor dem Propheten war die Arbeit bis zur letzten Note fertig, ihr Urheber trug aber Bedenken, sie in die Oeffentlichkeit zu senden, weil er in den zu Grunde liegenden Stoff von rein romantischem Gepräge Mistrauen setzte. Auf sein Andrängen änderte Scribe die Fabel, er führte Vasco de Gama in dieselbe ein, und diese Umgestaltung verschuldet unter Andrem auch die in dem Textbuch herrschende geographische Verwirrung. Wie viel aus der ersten Afrikanerin in die zweite übergegangen, läßt sich zur Zeit nicht ermitteln. Nach dem Tagebuche des Componisten wurden die meisten Nummern in der Gestalt, in der wir sie jetzt besitzen, während der Jahre 1862 und 1863 niedergeschrieben.

Es bleibt der Versuch noch übrig, die Meyerbeer'sche Oper in ihren Beziehungen zu der gesammten vorangegangenen Entwickelung der dramatischen Musik zu betrachten, denn das Wesen des einzelnen Künstlers ist nur ein Glied in der fortlaufenden Kette der Erscheinungen, kann darum bloß im Zusammenhang mit dem Ganzen verstanden und gewürdigt werden. Schon ein altes Sprüchwort lautet: „Gleich und gleich gesellt sich gern" und Weber sagte: „Glaubt Ihr denn, daß ein ordentlicher Componist sich ein Buch in die Hand stecken läßt wie ein Schuljunge den Apfel? daß er Alles so unversehens hinnimmt und blindlings Töne darüber gießt, froh nur, irgendwo die langverhaltenen loslassen zu können?" Prüfen wir deshalb zunächst die Beschaffenheit der Texte etwas näher, in denen Meyerbeer die wirksamsten Grundlagen zur Bethätigung seines künstlerischen Vermögens gefunden. Je realistischer die moderne Oper verfährt, je mehr sie es sich angelegen sein läßt, Handlung, Charaktere, Situationen zu sinnfälligster Unmittelbarkeit zu verkörpern, um so höher wird der Einfluß anzuschlagen sein, den die dramatische Dichtung hier auf das Wesen der Composition übt. Die Texte Wagners, Meyerbeers, Verdis, Gounods sind genau in derselben Weise von einander verschieden, wie ihre Tonsprache, deren innerste Eigenthümlichkeit bereits durch jene vorausbestimmt wurde. Vergegenwärtigen wir uns die Entstehung einer Oper, so erscheint von Anfang an die Thätigkeit des Musikers als die Alles leitende, ordnende und entscheidende. Abgesehen von den seltenen, kaum in Betracht kommenden Glücksfällen, in denen ihn ein geistesverwandter Dichter mit einem fertigen Libretto überrascht, ist sein die Wahl des Gegenstandes wie der Plan der Ausführung. Irgend ein Vorgang, sei er der unmittelbaren Wirklichkeit angehörig, oder bereits zu andren Zwecken künstlerisch ge-

formt, fesselt seine Theilnahme. Je mehr sich Phantasie und Gemüth des Stoffs bemächtigen, um so lauter beginnt es in der Brust des Componisten zu singen und zu klingen. Ein buntes Chaos von Keimen, Knospen, Blüthen steigt in seiner Seele, ein verführerisches Gewoge der mannigfachsten Farben und Gestalten vor seinem inneren Auge auf. Unternimmt er es nicht, selbst den Text zu verfassen — was in neuester Zeit, keineswegs immer zum Vortheil der Sache, Sitte zu werden beginnt — so ist der nächste Schritt der, daß er sich nach einem Bundesgenossen umsieht, der poetisches Vermögen, musikalisches Verständnis und bühnengewandte Technik vereinigt. Bei der Ausarbeitung des Libretto wird der Componist dem Dichter mit kundigem Beirath und, wenn es darauf ankommt, mit thätiger Hilfe zur Seite gehen. Daß es sich mit den Werken Meyerbeers auf die angegebene Art verhalten, steht unzweifelhaft fest. Ruhelos sann er auf Stoffe, die geeignet schienen, ihn zu bisher unerhörten Weisen anzuregen. Sehnsüchtig schweifte sein Blick durch die Geschichte und Literatur der verschiedensten Völker und Zeiten, um für die nach neuen Reizen lechzende große Oper die Quellen frischen Lebens zu entdecken. Den verständnisvollsten Mitarbeiter, gleichsam sein andres Ich, hatte er aber in Scribe. Erfindungsreich, beweglich, in alle Geheimnisse der Bühne und des Lebens eingeweiht, war dieser stets bereit — mochte es sich darum handeln, mehr aus eigenen Mitteln zu schaffen oder sich nur als Werkzeug verwenden zu lassen — einer eben empfangenen Idee künstlerischen Ausdruck zu leihen, oder mit geduldiger Emsigkeit die tausendfältigen, immer wieder auf ihn eindrängenden Abänderungsvorschläge des peinlichen Freundes auszuführen. Was zuerst bei den Meyerbeer-Scribe'schen Textbüchern ins Auge fällt, ist die überaus weitschichtige und zugleich verwickelte Handlung, das

Gewirr der Episoden, das massenhaft aufgehäufte scenische und psychologische Rüstzeug. Zu Hilfe genommen wird hier das gesammte Schaugepränge des Ballets, die erfinderischste Kunst des Maschinisten, die lockendste Pracht und Mannigfaltigkeit der Decorationen und Costüme. Stets hat es Meyerbeer für nöthig gehalten, allerlei glänzenden Flitterstaat seinen Werken anzuheften. Wenn dies weitaufgebauschte Feierkleid ihnen erheblichen Vorschub in der Gunst der Menge geleistet, wenn es auf der andren Seite den ästhetischen Puritanern ein harter Stein des Anstoßes gewesen, so soll es uns als eine Aeußerlichkeit gelten, auf welche wir allerdings lieber verzichteten, die aber dem Wesen der Sache gleichgiltig bleibt, deren specifischen Werth weder erhöht noch verringert. Anders verhält es sich mit dem ebenso buntscheckigen wie gekünstelten Stimmungs- und Gefühlsapparat, der hier überall aufgeboten worden, weil dieser den musikalischen Ausdruck keineswegs unangetastet gelassen, ihm vielmehr schon im voraus alle Wege und Ziele gewiesen. Zusammenhang und Harmonie des Ganzen werden der Menge psychologischer Einzeleffecte aufgeopfert, die Charaktere ausgehöhlt und zerbröckelt zu Gunsten der größtmöglichen Mannigfaltigkeit spannender und contrastirender Situationen. Diese Veräußerlichung, die den innersten Lebensnerv der handelnden Personen durchschneidet, sie in Gefäße verwandelt, bereit für jeden beliebigen Inhalt, lediglich als Fäden sie benutzt, um die verschiedensten Scenen an ihnen aufzureihen, gehört zu den Grundeigenthümlichkeiten, durch welche die moderne große Oper von der klassischen sich unterscheidet. Die Gestalten der letzteren sind bald mehr bald weniger reiche, aber immer durchaus bestimmte, einheitsvolle Typen der allgemein menschlichen Natur, organische Gebilde im höchsten Sinne des Wortes; aus ihrem gesammten Denken, Empfinden und Thun

weht uns der warme Athem individuellen Lebens an. Belmont, Ottavio, Sarastro, Tamino, Florestan, Donna Anna, Susanne, Pamina, Leonore sind so fest umgrenzte Figuren, bei jeder einzelnen strömt die ganze Kraft und Fülle der Charakteristik so sehr aus derselben reinen Quelle, daß ein Maler sich versucht fühlen möchte, ihre Züge mit den Mitteln seiner Kunst nachzuschaffen, und das Nämliche könnte die Sculptur gegenüber den Schöpfungen Glucks zu ihrer Aufgabe machen. Je tiefer sich die moderne Musik in die realistische Darstellung des Details versenkte, um so mehr mußte sie jene ideale Einheit als lästige Schranke empfinden. Dem Componisten die Gelegenheit geben, auf seiner Palette die verschiedenartigsten und überraschendsten Farben zu vereinigen, galt als die vornehmste Rücksicht bei der Wahl und Zubereitung des dramatischen Stoffs. Im gleichen Maße mit dem zu immer gewaltigeren Dimensionen angeschwellten Umfang der Textbücher wuchs ihre innere Zerfahrenheit und Haltungslosigkeit. Was die große Oper von ihren Dichtern zu begehren sich gewöhnte, sind polypenartige Geschöpfe, die Tausende von Fangarmen nach jeder Art des Effectes ausstrecken.

Ein doppelter Charakterzug tritt nun in der Meyerbeer'schen Musik sofort zu Tage. Man könnte ihn kurzweg als Eklekticismus und Realismus bezeichnen, knüpften sich nicht an diese vielgebrauchten Stichwörter die verschiedenartigsten Vorstellungen. Zwei einander durchaus entgegengesetzte Wege sind es, auf welchen zu wiederholten Malen der dramatischen Tonkunst Ströme neuen Lebens zugeführt worden. Händel, Gluck und Mozart kleideten deutschen Ernst und deutsche Gemüthsfülle in die fließenden Formen der Schönheit, die sie aus Italien als geistigen Erwerb heimgebracht. Der Componist der beiden Iphigenien hatte noch die charakteristische Schlagfertigkeit des französischen Dramas hinzugefügt. Auch

von Cherubini und Spontini ist eine ähnliche Verschmelzung erstrebt worden. Grade umgekehrt verfuhren Rossini (freilich abgesehen vom „Tell“, der ein kosmopolitisches Gepräge zeigt), Auber und Weber. Bei aller Verschiedenheit in Gestalt und Ausdruck begegnen sie sich doch in dem gemeinsamen Umstand, daß ein rein nationales Element ihre Schöpfungen durchdringt und erfüllt. Was sie gesungen, quoll in ursprünglicher Unmittelbarkeit aus dem Herzen ihres Volkes empor, durch den engsten Anschluß an dessen Genius verjüngte sich unter ihren Händen die Oper. War auf diese Weise aus der Phantasie der drei Nationen, welche die Tonwelt unter sich getheilt, ein unermeßlicher Reichthum neuen blühenden Lebens entsprungen, so mußte mit kunstgeschichtlicher Nothwendigkeit der Versuch sich wiederholen, das bis dahin Getrennte zu vereinigen, die Schranke zwischen der specifisch italienischen, französischen und deutschen Gesangsbühne aufzuheben und so das musikalische Drama zu einer früher ungekannten Weite und Mannigfaltigkeit der Proportionen auszubreiten. Seit dem zweiten Viertel unsres Jahrhunderts sehen wir daher eine ganze Reihe von Tondichtern nach dieser Richtung hin thätig. Schon an einer andren Stelle hatten wir uns von dem gewaltigen Schritt Rechenschaft zu geben, welchen Rossini mit seinen letzten Werken, namentlich mit dem Tell, aus dem engen Kreise gethan, in dem bis dahin sein Schaffen befangen gewesen. Bellini, obwohl noch ungleich inniger als sein Vorgänger mit den melodischen Traditionen der Heimat verwachsen, in Rücksicht auf Reichthum der musikalischen Bildung wie auf Geschmeidigkeit des Stils unendlich hinter ihm zurückstehend, unternahm es dennoch in den Puritanern, den Fesseln einer rein nationalen Ausdrucksweise sich zu entringen, und je mehr wir uns der Gegenwart nähern, um so kosmopolitischer wird die Tonsprache, die auf der italienischen Bühne

die Herrschaft gewinnt. In die späteren Schöpfungen Donizettis klingt französisches Wesen immer vernehmlicher hinein und die Verdi'sche Muse ist aufs Tiefste eingeweiht in alle Geheimnisse von Paris. In Frankreich bewahrte nur die heitere Gattung den nationalen Charakter ziemlich unvermischt, die übrigen Gebiete des musikalischen Dramas sind dort stets dem Ausland tributpflichtig gewesen. Deutsche und Italiener haben die große französische Oper geschaffen und an ihrer Entwickelung den wesentlichsten Antheil gehabt. Unter den Componisten, denen aus der Verschmelzung verschiedener musikalischer Formen und Ausdrucksweisen eine Fülle neuer Gestalten erwuchs, nimmt Meyerbeer eine der ersten Stellen ein, theils in Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der Elemente, die er zusammengebracht, theils wegen der besonderen Art ihrer Verbindung. Den Italienern entlehnte er ihre geschmeidige Operntechnik, den süßen, sinnlichen Reiz der Cantilene und den buntschimmernden Schmuck der Fioritur. Französischer Herkunft sind dagegen seine beredte Declamation, die vordringliche Rhythmik, die Kunst der Contraste und Antithesen, die scharfen Spitzen der Charakteristik, der prickelnde Esprit, endlich die nervöse Scheu vor allem steifen, trockenen, pedantischen Wesen. Der deutschen Heimat verdankt er seine wenigstens relativ hervorragende Herrschaft über den polyphonen Stil, den breiten, tiefen Strom der Harmonie, das ausgedehnte, die musikalische Production in allen ihren Richtungen umfassende Wissen, endlich vereinzelte Naturlaute der Empfindung. Niemand wird es in den Sinn kommen, quellende Innigkeit zu den besonderen Eigenthümlichkeiten Meyerbeers zu zählen. Es fehlt ihm indessen doch nicht ganz an Zügen, die graden Wegs zu unsrem Herzen dringen. Keine Gattung der Kunst ist so zusammengesetzter Natur wie die Oper. Ein Product von durchaus verschiedenartigen, vielfach

einander hemmenden und kreuzenden Kräften und Factoren der Collision der mannigfaltigsten künstlerischen Forderungen preisgegeben und deshalb auf lauter Compromisse hingewiesen, erinnert sie an den constitutionellen Staat mit seinem schwebenden Gleichgewicht der Gewalten oder an die Ehe mit ihren gegenseitigen Rechten und Pflichten. Während das Drama, vermöge seiner rein geistigen Natur, auf den Schwingen des Gedankens und dessen beflügelten Trägers, des Worts, rastlos vorwärts strebt, bedarf die im Sinnlichen befangene, ihren Gegenstand nur in weiten Kreisen umschwebende Sprache der Töne des Raumes, der Weile, um sich überhaupt verständlich zu machen. Leicht wird das charakteristische Element der Schönheit feindlich; je entscheidender jenes in den Vordergrund tritt, um so scheuer weicht diese zurück, und doch sollen in der dramatischen Musik beides, Bedeutsamkeit des Inhalts und Reinheit der Form, schlagkräftiger Ausdruck und Adel der Erscheinung, zu innigem Einklang sich verschmelzen. Von der Bühne herab wendet sich die Kunst an den Sinn der großen, in Bildung und Geschmack aufs Buntscheckigste gearteten Masse; die Gaben, die sie dieser bietet, müssen so beschaffen sein, daß ihnen das Gefühl jedes Einzelnen seinen Theil des Verständnisses und Genusses abgewinnen kann. Grade auf einem solchen Boden vermochte sich nun aber das geschmeidige Wesen Meyerbeers, dieses klugen Vermittlers zwischen entgegengesetzten Rücksichten, in glänzendster Weise zu bethätigen. Stets sehen wir ihn das Eine thun und doch darum das Andre nicht lassen, durch tausendfache Schwierigkeiten und Hindernisse mit klarem Blick und schmiegsamer Gewandtheit seine Ziele verfolgen. Ihm war es gegeben, mehr als einem Herrn zu dienen und es doch Jedem bis zu einem gewissen Grade recht zu machen. Mit dem einen Auge nach dem Effect, mit dem andren nach

den zehn Geboten der Kunst blickend, trachtete er der begehrlichen Menge zu gefallen und dabei die Achtung seiner Berufsgenossen nicht zu verscherzen. Trotz der unverhohlenen Richtung auf realistische Handgreiflichkeit nahm er Anstand, die natürlichen Schranken, die objectiven Formen der Musik zu durchbrechen, diese als herrenloses Gut der souveränen dramatischen Willkür zu überliefern. Unendlich complicirter Art sind die Mittel, die unser Tondichter in Bewegung setzt. Er nahm die kaum zu übersehende künstlerische Habe, welche die ununterbrochene Arbeit der Jahrhunderte aufgehäuft, in einem Umfang für das gesungene Drama in Anspruch wie Keiner vor ihm. Die vielgetheilten Lebensadern der Kunst sollten sich in der großen Oper vereinigen, die Ausdrucksweisen der verschiedensten Völker und Zeiten ihr dienstbar werden, an ihren hoch aufgerichteten Königsthron sämmtliche Gebiete der weiten Tonwelt den schuldigen Tribut niederlegen. Was auch nur die Werke der Alten und der Neuen an modulatorischen, harmonischen und rhythmischen Feinheiten, an Glanz und Reiz der Klangfarben wie an vocalen Combinationen enthielten und der kundigen Hand zur Verfügung stellten, alles das war dem Componisten zu eigen geworden, lag stets ausgebreitet vor seinem Geiste. Die katholische und die protestantische Kirchenmusik, die klassische und die romantische Oper, ihm öffneten sie ihre bis an den Rand gefüllten Schatzkammern. Kunst und Volksgesang, das Orchester der Meister und die vom Virtuosenthum jedem einzelnen Instrument abgerungenen Effecte mußten zu seinen Zwecken behilflich sein. Bald borgt er der entlegensten Vergangenheit den einfältigen Widerhall ihres kindlich naiven Empfindens ab, um gleich darauf zu den spitzigsten Pointen der modernen Enharmonik und Chromatik zu greifen. Wenn aber Berlioz behauptet, die Meyerbeer'schen Partituren seien Encyklopädien, so geschieht

mit diesem Worte, weil es nur die eine Seite der Sache hervorkehrt, dem Tondichter Unrecht. Ein Werk vom Schlage der Hugenotten ist keineswegs nur ein äußerliches Neben- und Durcheinander von allerlei zusammengerafften Einzelheiten, vielmehr stehen die Elemente, aus denen es hervorgegangen, in engstem Zusammenhange mit der Gestalt des musikalischen Dramas, wie es dem Componisten sich dargeboten; dieser wurde durch die Weise, in welcher er den vorgefundenen Stoff sich aneignete, umformte und verschmolz, der Begründer oder richtiger der Vollender einer neuen, ganz bestimmten Stilgattung. Auch beschränkte sich nicht sein Verfahren auf solches Geschäft des Sammelns, Fortbildens und Verbindens. Er hat zugleich manches rein Individuelle, einzig ihm Angehörige hinzugefügt, Töne angeschlagen, die vor ihm noch keine Hand berührt. Allerdings schweift dieser Zuwachs des musikalisch dramatischen Ausdrucksvermögens weit ab von der gesunden Mitte menschlichen Empfindens, die entlegensten Höhen und Tiefen der Leidenschaft sind die Regionen, denen er entstammt, und das führt zu einem andren Charakterzug in dem Wesen unsres Meisters, zu seinem Realismus.

Die Meyerbeer'sche Oper war das Kind einer Periode, die schon als Erbschaft die reinsten Urbilder der Schönheit von einer begnadigteren Vergangenheit empfangen hatte. Nachdem bereits die Musik das allgemein Menschliche in einer Fülle verklärtester, wenigstens qualitativ das Wesen der Aufgabe erschöpfender Formen zur Erscheinung gebracht, konnte der Versuch nicht ausbleiben, den Inhalt des klassischen Ideals in seine Elemente aufzulösen, um durch deren einseitige Gestaltung neue Kreise des Lebens zu gewinnen. Für jede Kunst kommt einmal die Zeit, in welcher diese Wendung eintritt. Wir sind ihr gegenüber gewiß berechtigt vom beginnenden Niedergang zu reden, dürfen dabei nur nicht ver-

gessen, daß solcher Verlauf kein zufälliger ist, vielmehr aus der Natur der Sache entspringt. Denn kaum anders wie mit den einzelnen Individuen verhält es sich mit den großen objectiven Schöpfungen, in denen der Mensch sein Wesen sich abbildlich gegenüber stellt. Der ruhelose Proceß des Werdens, des Entstehens und Vergehens, der aufstrebenden und zurückschreitenden Entwickelung gehört zum Begriff des Organischen. Weder Poesie und Tonkunst, noch Malerei und Plastik vermögen sich ihm zu entziehen, überall lehrt uns die Geschichte, daß die höchste Blüthe nur von sehr kurzer Dauer gewesen, daß auf eine engbegrenzte Periode üppigsten Gedeihens unabwendbar die Zeit des Verfalls gefolgt ist. Wie die Bahn, welche die griechische Tragödie beschrieben, von der abstracten Erhabenheit des Aeschylos durch das klassische Drama des Sophokles zu der geistreichen, in allen Künsten des Effects erfahrenen Dichtung des Euripides hinabgeführt, so gelangte unsre dramatische Musik von der keuschen Plastik Glucks durch die blühende, das ewig Menschliche zu überzeugendster Anschauung bringende Gestaltenfülle Mozarts zu dem stets das Besondere und Gegensätzliche hervorkehrenden Realismus der modernen großen Oper. Dieser lockert den Zusammenhang mit dem Allgemeinen, um freiesten Spielraum zu gewinnen für die Mannigfaltigkeit des Einzelnen und dessen virtuose Behandlung. In seinem Wesen liegt es, jeden Inhalt zu leibhaftigster Bestimmtheit zu verkörpern. Dem Drange folgend, die wirkliche Welt mit allen ihren Mängeln, Gebrechen und Zufälligkeiten aufs Treueste und Vollständigste abzuspiegeln, ergreift er auch solche Stoffe oder einzelne Seiten derselben, welche die klassische Kunst verschmäht, weil ihnen die Fähigkeit abgeht, in schönen Schein umgesetzt und aufgelöst zu werden. Die letztere versenkt sich nie so sehr in das Gestalten und Ausmalen des Einzelnen,

daß wir nicht überall der Beziehung zum Unendlichen als einer mehr oder weniger leise hineinklingenden Resonanz begegnen sollten. Hier erscheint jedes Ding sub specie aeterni, tief eingetaucht in das substantielle Wesen des Gefühls, in die warme Innerlichkeit des Gemüthslebens, von ihm als mitziehender Woge umspült. Die Ausgleichung und Vermittelung der Gegensätze, das Ineins von Lust und Schmerz, von Kraft und Milde, von tiefsinnigem Ernst und spielseliger Heiterkeit, gehört zu den bedeutsamsten Charakterzügen der Mozart'schen Oper. Nie fehlt bei ihr selbst dem gewaltigsten Pathos der Leidenschaft die ruhige Größe, in die herbste Klage mischen sich sanfte Stimmen des Trostes, in das hellste Bild der Freude fällt etwas von dem Schatten der Vergänglichkeit, der allem Irdischen anhaftet. Grade umgekehrt trachtet die moderne dramatische Musik die verschiedenen Seiten der menschlichen Natur zu trennen, in ihrer Besonderheit zu fixiren, dem abstract Guten das schlechthin Böse, der bis zur Verleugnung der eigensten Persönlichkeit und ihres sittlichen Gehaltes sich aufopfernden Liebe und Hingebung die starrste Selbstsucht gegenüberzustellen, die Bühne nur mit Engeln und Teufeln zu bevölkern, jede Empfindung in ihr Extrem zu treiben, mit den schärfsten Spitzen, den maßlosesten Superlativen des Ausdrucks uns zu überfallen. Die mannigfachsten Gefühle, Stimmungen, Leidenschaften stürmen in dieser Tonsprache. Was ihr aber wenigstens bis zu einem gewissen Grade abgeht, das ist die harmonische Gesammtheit aller jener Elemente — das Gemüth.

Die klassische Oper sucht vornehmlich ihre Stoffe in der Mythologie, oder in Kreisen des Lebens, die weit entrückt sind dem Dunst und Staub der gemeinen Wirklichkeit. Selbst da, wo das Textbuch den Schauplatz der Handlung bezeichnet, erscheint doch die Musik im Wesentlichen ort- und zeit-

los. Wohl hat Gluck in einigen Chören der Taurischen Iphigenia das Barbarenthum meisterhaft dargestellt, Méhul im Joseph uns zu den Zelten, unter die Palmen der Patriarchen geführt, aber weit entfernt sind sie gewesen, in ihren Tönen die alten Skythen oder Hebräer mit historisch-ethnographischer Treue abconterfeien zu wollen. Wenn Don Juan, Figaro, Fidelio in Spanien spielen, Così fan tutte in Neapel, die Zauberflöte in Aegypten, so läßt dies die Musik entweder ganz unberührt, oder sie erinnert sich dessen nur gelegentlich. Lächelnd greift sie dann zu der Maske, die ihr das Libretto gereicht, kehrt aber schon im nächsten Augenblick zu ihrer wahren Aufgabe, der Darstellung der von allem Aeußerlichen und Zufälligen gelösten Innerlichkeit, zurück. Eine der genialsten Episoden der Art ist z. B. das Ballet im Figaro, in welchem ein echtes Stück spanischen Lebens an uns vorüberrauscht. In die Entführung klingt orientalisches Wesen bedeutsam genug hinein, und manche Nummer in Così fan tutte, z. B. das Abschiedsterzett, scheint mit allen Orangenhainen am Golf von Neapel gekost zu haben. Finden wir auf solche Weise bei Mozart das bestimmte Localcolorit nur durch einzelne geistvolle Züge leise angedeutet, so wird es für die realistische Richtung, die am liebsten den festen Boden der Geschichte als Schauplatz wählt, gradezu die Hauptsache, und eine beträchtliche Strecke Weges war ihr schon durch die romantische Oper gebahnt. Spohrs Faust und Jessonda und noch mehr Webers Oberon und Euryanthe hatten bereits aus dem märchen- und wunderreichen Morgenland wie aus dem von den Thaten ritterlichen Muthes und von süßem Minnegesang erfüllten Mittelalter edle Schätze heimgetragen. Wenn hier die Musik aus innerstem Drang gestrebt, ihr Ausdrucksvermögen an der Gestaltung eines concreten, räumlich und zeitlich begrenzten und gefärbten Inhalts

zu erfrischen und zu verjüngen, so verfolgte die historische Oper dasselbe Ziel mit klarer Entschiedenheit und planmäßiger Consequenz. Ihre Anfänge reichen zurück bis zu den Werken Spontinis. Als echte Kinder der Napoleonischen Aera sind sie durchweht von dem kräftigen Athem der Geschichte, in jedem Stück der sonore Widerhall jener großen Tragödien, deren Bühne das Erdenrund war, in denen Kaiser und Könige die Hauptrollen spielten, Völker und Armeen die Chöre bildeten. Und noch nach einer andren Seite hin tritt im Schaffen dieses Tondichters ein Zug nach historischer Wahrheit zu Tage, zwar nicht in der Vestalin und Olympia — deren Stoffe, als dem klassischen Alterthum angehörig, der Anschauungs- und Empfindungsweise der Gegenwart zu fern liegen, um in unmittelbarer Ursprünglichkeit, in treuer sinnlicher Erscheinung durch die Hand eines modernen Künstlers zum Ausdruck zu gelangen — wohl aber in Cortez, in welchem die Tonsprache die mannigfachsten Mittel localer und nationaler Charakteristik aufwendet. In der Stummen, in Tell, in Halévy's Jüdin gelangte dann die historische Oper zu ihrer weiteren Entfaltung und in den Hugenotten zum inneren Abschluß. Alle Eigenschaften, die ihren Begriff ausmachen, sind hier bei einander, ein Stoff von bedeutsamem Gehalt und doch dabei geeignet, in Sang und Klang aufzugehen, die gewaltigsten Leidenschaften und Conflicte, endlich im Denken, Empfinden und Thun der handelnden Personen das specifische Wesen ihrer Zeit nach den verschiedensten Richtungen hin abgespiegelt. Eine lohnende Aufgabe würde es sein, an der Hand der Meyerbeer'schen Partituren alle sinnreichen Mittel und geistvollen Combinationen aufzuzeigen, durch welche der Componist die historische Bestimmtheit der Handlung zu musikalischem Fleisch und Blut umgesetzt und verkörpert hat. Was wir Localcolorit nennen, ist nur eine

besondere Art der Tonmalerei. Die vornehmsten Factoren derselben sind die Harmonie und das Klangwesen, und nach der einen wie nach der andren Seite hin verdankt die musikalische Charakteristik den Arbeiten Meyerbeers die vielfachste Steigerung und Erweiterung. Er hat namentlich das Orchester mit einer Reihe von Farbenmischungen bereichert, deren heutzutage kaum ein Operncomponist mehr entrathen kann.

Indem der Realismus sinnliche Wahrheit und Handgreiflichkeit zum höchsten künstlerischen Gesetz erhebt, seine Schöpfungen keineswegs nur das ideale, von allem Endlichen und Zufälligen geläuterte Widerspiel der wirklichen Welt, sondern deren naturgetreues Spiegelbild sein sollen, muß er, wie schon bemerkt, mit Nothwendigkeit Stoffe in sein Bereich ziehen und für deren Behandlung Ausdrucksmittel wählen, die sich beide dem strengen Maß der Schönheit nicht mehr fügen. Das in sich Schlechte, in der Erscheinung Häßliche war längst für die Poesie ein dankbarer Gegenstand der Darstellung geworden, bevor die Musik dazu gelangte, nun auch ihrerseits dem Vertrag mit dem Bösen beizutreten, damit sie von ihm alle Herrlichkeit der Erde zum Lohn empfinge. Jenes Element, das die Tongebilde der klassischen Periode fast ganz unberührt gelassen, es wurde dem Autor des Robert und der Hugenotten eine der ergiebigsten Fundgruben der dramatischen Charakteristik. Ueberall erweist sich seine Musik als kundigste Psychologin, aufs Beste bewandert in den nächtlichen Regionen der Seele. Ihrer Stimme gehorchen alle schadenfrohen Mächte, die dort lauern; sie weiß, daß in der menschlichen Natur das Edelste und das Gemeinste dicht nebeneinander wohnen und nichts rascher ist, als der Uebergang vom besten Vorsatz zur schlimmsten That. Mit den ungestümsten Schlachtrufen der Leidenschaft zeigt sie sich ebenso vertraut, wie mit den geheimsten Anschlägen ver-

steckter Bosheit. Seine wildesten Weisen lehrte ihr der Haß, sie kennt die falsche, heisere Melodie der Verstellung und des Verraths, den gierigen Aufschrei der Habsucht und die falsettirende Lüsternheit unlauteren Verlangens. Aber auch dunkele Bilder und Gestalten andrer Art sind es, bei denen diese Tonsprache, ihrem realistischen Zuge folgend, mit Vorliebe verweilt. Sie vertieft sich in die Schilderung einer hungernden, von Frost geschüttelten Bettlerin und taucht ihre Hände in das Blut der Gemordeten. Bald stürzt sie sich mit bacchantischem Ungestüm in den Taumel der wüstesten Orgien, bald streift sie am Arme des Wahnsinns durch die Einsamkeit der Nacht. Das Alles hat freilich kaum etwas gemein mit dem erlösenden und versöhnenden Beruf der echten Kunst. Wollen wir indessen dem einzelnen Künstler gerecht werden, so müssen wir im Hinblick auf seine Thaten zwar die ewigen Anforderungen des Ideals in ihrer ganzen unduldsamen Strenge uns vergegenwärtigen, nicht minder aber auch die concreten Verhältnisse, in die er hineintrat, die Einflüsse, unter denen er aufwuchs, den gesammten geistigen Boden, aus dem seine Werke ihre Nahrung gezogen haben.

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.